

【博士文存】 2

汉藏工艺美术交流史

吴 明 娣 著

近年来，有关藏传佛教美术研究的专著论文铺天盖地，成绩显著。但从汉藏工艺美术交流角度进行研究的，可谓凤毛麟角。而流传至今的藏传佛教美术品，几乎都是工艺品。汉藏两大民族的文化交流源远流长，仅以唐文成公主与松赞干布结亲算起，见诸文字记载的交流就已有一千三百多年了。宋代虽国势较弱，但与西藏的交流也从未中断，宋人编著的《册府元龟》就有丰富的吐蕃史料。至元代，西藏正式纳入中国版图，直接接受中央管辖，成为中华民族大家庭中不可分离的重要一员，汉藏两大民族的文化交流更为频繁。元明清流传下来的许多艺术品都反映出汉藏文化交流的史实。

中国藏学出版社

汉藏工艺美术交流史

吴明娣 著

中国藏学出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉藏工艺美术交流史／吴明娣著．—北京：中国藏学出版社，2007.6

(现代中国藏学文库)

ISBN 978-7-80057-764-2

Ⅰ.汉… Ⅱ.吴… Ⅲ.工艺美术－文化交流－文化史－中国－汉族、藏族 Ⅳ.J509.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2007）第073957号

汉藏工艺美术交流史 **吴明娣著**

责任编辑： 图亚
封面设计： 李建雄
装帧设计： 印象·迪赛设计
出　　版： 中国藏学出版社
发　　行： 中国藏学出版社
印　　刷： 北京隆昌伟业印刷有限公司
印　　次： 2007年7月第1版第1次印刷
开　　本： 787mm×1092mm　1/16　**印　张：** 17.5　**字　数：** 290千字
图　　片： 249幅
印　　数： 3000
书　　号： ISBN 978-7-80057-764-2/J·39
定　　价： 42.00元

图书若有质量问题，请与本社联系

E－mail: dfhw@zzcb.com.cn　电　话: 010-64892902

序

李福顺

呈现在读者面前的《汉藏工艺美术交流史》一书，是吴明娣女士在博士论文的基础上修改、扩充而成的。为了完成此书，她花费了数年时间。本打算再仔细加工，补充新材料，但限于目前教学任务和系主任工作太繁重，无暇再精雕细刻。好在论文基础不错，2002在博士论文答辩委员会上，专家薛永年、陈庆英、罗世平、刘守安等一致给以好评，认为选题新颖，材料翔实，具有填补学术空白的价值。我作为她的导师，一直鼓励她尽快将博士论文加工成书出版。但在学术上吴明娣是完美主义者，迟迟不愿拿出来，唯恐处女作出版后留下遗憾。

多年来，有关藏传佛教美术的研究，在国内外都如火如荼，成为各国学者趋之若鹜的显学，专著论文铺天盖地，成绩显著。但从汉藏工艺美术交流角度进行研究的，可谓凤毛麟角。而流传至今的藏传佛教美术品，几乎都是工艺品。汉藏两大民族的文化交流源远流长，仅以唐文成公主与松赞干布结亲算起，见诸文字记载的交流就已有一千三百多年了。宋代虽国势较弱，但与西藏的交流也从未中断，宋人编著的《册府元龟》，其中就有丰富的吐蕃史料。至元代，西藏正式纳入中国版图，直接接受中央管辖，成为中华民族大家庭中不可分离的重要一员，汉藏两大民族的文化交流更为频繁。元明清流传下来的许多艺术品都反映出汉藏文化交流的痕迹。

吴明娣之所以选择汉藏工艺美术交流作为博士论文，是基于自己的学术背景和主观条件，她本科就读于中央工艺美术学院史论系，研究生师从我国著名学者叶喆民教授，专攻陶瓷美术史。来首师大从教后，于1998年在我的名下攻读中国美术史博士学位。几经论证，我充分考虑到她的学术专长，同意她选择汉藏工艺美术交流作为博士论文。读博期间，她的教学工作量基本未减，作为女性，她还要照顾家庭和孩子，其负担可想而知。

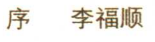
吴明娣性格直率，才思敏捷，学习刻苦，治学严谨，对自己要求近乎苛刻。但自身的自然条件又不甚好，一流的智力，二流的身体，三流的视力。从事史

论研究要大量看书，可视力又在正常人之下。医生数次提醒她要特别爱护自己的眼睛，丈夫也极担心她的视力。家庭、事业、工作三不误，又要做出成绩，她的付出要超出常人数倍。但她凭借自己顽强的毅力，不仅出色地完成了博士论文，在职读学位期间的各项工作也都做得很完美，几次被评为优秀教师。

《汉藏工艺美术交流史》一书，基本上是按照历史发展顺序，将历代汉藏工艺美术交流给予系统梳理，揭示交流的内在动因，归纳总结交流规律，详尽分析交流后新作品的艺术特征，结构严谨，条理清晰，文笔流畅，启发良多。据我所知，此书是目前美术史论界有关该问题研究最系统、最全面的专著。它的面世，必将对汉藏工艺美术交流研究产生深远影响，它的价值亦将随着研究的进一步深入而被更多学人所认知，作者的补缺之功也将永留美术史册。

2006年6月22日于北京

目 录











前言

自古以来,西藏和祖国内地就有着紧密的联系。自唐代始,由于统一后的吐蕃政权有力的推动和唐开放的民族政策的实行,以及内地先进文化的魅力所系,西藏与内地文化交流不断得到加强,其中工艺美术在汉藏民族之间的文化交流中担当着重要角色,丝绸、瓷器、金银器、玉石器、漆木器、氆氇等工艺品千百年来不仅在汉藏民族的物质、文化生活中发挥着重要作用,而且还成为官方及民间交往中的常备礼品和贸易中的重要商品。这些工艺美术品是物质文明和精神文明的共同载体,在流通中不仅满足了人们的物质生活所需,而且增进了文化艺术交流,汉藏民族艺术在各自保持民族特色的同时,相互吸收,相互借鉴,使汉藏工艺美术出现相互融合的特征。汉藏工艺美术交流既见于汉、藏文献记载,又有不少实物留存于世,成为汉藏民族交往、文化融合的重要物证。因此有必要对汉藏工艺美术交流作专题研究,以利于汉藏文化交流研究的深入。

以往对于汉藏文化交流的研究多集中在宗教、文学、哲学等领域,汉藏艺术交流方面的研究未能得到应有的重视。虽然中外有些学者已在这方面做了一些工作,但从整体上看依然缺乏对于汉藏艺术交流的较为全面系统的观照,多偏重于对绘画、雕刻、建筑的考察,很少涉及工艺美术。有些学者即便涉猎到了工艺美术,也主要局限于刺绣、缂丝、木雕、牙雕等与绘画、雕刻联系较为直接的工艺美术门类。近年来西藏考古工作者和其他地区的文物工作者陆续发表的与汉藏工艺美术交流相关的论文,主要是对西藏收藏的明清内地缂丝、织锦、刺绣唐卡,西藏萨迦寺发现的明宣德青花五彩莲池鸳鸯纹碗,北京故宫收藏的宣德青花法轮大罐,元代八吉祥纹瓷器,明代梵、藏文瓷器,乾隆皇帝监制的供"金瓶掣签"的金奔巴瓶等重要的工艺美术作品进行介绍或作个案研究。除了这些少量的重要作品外,其他大量存世的与广大民众衣、食、住、行、用联系更为密切的丝绸、陶瓷、金属、漆木、玉石等工艺品,则很少受到学者们的关注。

可以说千百年来在汉、藏文化艺术交流中曾经发挥过显著作用的大部分工艺美术品，目前还未被藏学工作者和中国文化史研究者纳入研究范围，只有少部分对西藏建筑、雕刻、绘画产生了浓厚兴趣的考古学家、美术史学者在考察某些重要遗存时，间或注意到了它们与藏汉工艺美术的某种关联，并考虑到了它们与汉藏文化艺术交流之间的联系。如意大利考古学家、藏学家杜齐在《西藏考古》一书中谈到了在西藏的内地丝绸和金属等工艺品。中国当代考古学家宿白先生在他的大作《藏传佛教寺院考古》中，也多处涉及工艺美术，并在考察西藏壁画时注意到了其中的服饰样式、纹样、器皿造型等与内地艺术的关系，如他在有关扎塘寺壁画的论述中不仅注意到服饰样式，还对服装上的花纹作考证，指出它们与内地绘画中服装花纹一致，以说明藏传佛教后弘期壁画所受到的内地影响。部分关注藏族文化的学者，在其著述中也论及到了汉藏工艺美术交流，如安旭编著的《藏族美术史研究》、杨树文主编的《藏族器物艺术》等，然而，这方面的内容十分有限。

20 世纪 80 年代以来，西藏自治区文物管理委员会组织文物考古工作者对西藏各地进行文物普查，以此为基础，编写了一部分地方文物志，先后公开出版或印刷成内部资料。在这些地方文物志中，一些与汉藏文化艺术交流有关的工艺品得到收录，为研究汉藏工艺美术交流提供了珍贵资料，如《扎囊县文物志》、《萨迦、康马县文物志》、《乃东县文物志》、《昂仁县文物志》、《琼结县文物志》等书，均收录了一些珍贵的汉、藏工艺美术品，品种包括缂丝、刺绣、瓷器、金银器、铜器等。部分地方文物志在记录各地保存的汉藏艺术品时，也论及了它们与汉藏文化艺术交流之间的联系，如《拉萨文物志》中收录了石碑、铜钟等，还较为详细地记述了它们的纹饰，这对工艺美术研究有重要价值。

以上所举西藏各地的文物志，只是西藏自治区文物管理委员会在梳理汉藏工艺美术交流方面所做的一部分贡献。近二十年来，该管理委员会还同时

主持出版了多部有关西藏文物的大型图集、画册，如《西藏文物集粹》、《萨迦寺》、《布达拉宫》、《扎什伦布寺》、《色拉寺》、《哲蚌寺》、《宝藏——中国西藏历史文物》等，其中也收录了一些重要的汉、藏工艺美术作品。这一时期，一些单位和个人也注意到了揭示汉藏艺术在汉藏交往历史上的重要性，只是他们所取的文化视角略有不同，这方面的突出成果有北京故宫博物院编《清宫藏传佛教文物》，台北故宫博物院编《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，朱晓明和索文清主编《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物、历世达赖班禅敬献中央政府礼品集粹》，中国历史博物馆和西藏博物馆合编《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，上海博物馆编《雪域藏珍——西藏文物精华》等。

以上这些著作、图集都在汉藏工艺美术交流研究方面作出了可贵的探索，起到了重要的铺垫作用。然而，这些成果中虽不乏富有启发性的真知灼见，但针对汉藏工艺美术交流所作的研究仅只是吉光片羽，专题研究尚未提到日程上。从某种程度上说，国内汉藏工艺美术交流史方面的研究还是个空白。

出现这种状况的原因是多方面的，宏观地看，中国艺术史研究本身就不似历史研究的其他分支如政治史、经济史、宗教史、文学史那样受到重视，并且已有的研究深度和广度，整体上也未达到或接近其他分支学科的研究水平。其中，中国工艺美术史的研究在整个中国艺术史研究中又属薄弱环节，这是因为工艺美术研究起步较晚，尚未建立起较为完备的学科体系。若再从中国工艺美术史的研究对象这一微观角度看，藏族及其他少数民族工艺美术未被大多数研究者纳入研究范围，更不用说对不同民族间的工艺美术进行比较研究了。因此，对目前国内有关汉藏工艺美术交流研究成果较为匮乏这一现象就不难理解了。

中国的研究状况如此不容乐观，那么国外对这一问题的研究是否要好于国内？根据目前掌握的情况，答案是否定的。

按照一般的推断,国外(主要是西方)学者从事藏学研究较早,很多藏学家的研究范围早已扩展到艺术领域,并出现了专门从事西藏艺术研究的艺术史家,有关西藏艺术的研究成果相对而言也蔚为壮观。因为汉藏艺术交流是西藏艺术研究史家必然触及的问题,他们自然会对这一重要领域产生较大的热情。但是“从西藏艺术研究的历史看来,很大一部分研究西藏艺术史的西方学者,从根本上将西藏艺术作为印度、尼泊尔艺术的附庸或者是东印度波罗艺术的一种变体,有意无意地忽略西藏艺术与中原艺术内在的联系。”[①]西方学者以探讨西藏艺术与印度、尼泊尔及克什米尔艺术的联系为重点,而很少论及西藏与内地艺术的联系,其间的奥妙是众所周知的。

但在从事西藏艺术史的西方研究者中,也存在着能够客观公正地解析西藏艺术所受历史影响的学者。如法国学者海瑟·噶尔美女士就专门以汉藏艺术交流为着力点撰就了《早期汉藏艺术》一书,她在著作中强调,汉藏艺术上的交流,丰富和发展了藏族艺术,这一点十分可贵。只是噶尔美女士所研究的对象主要是佛经插图和金铜造像,兼及寺院壁画,而未涉及工艺美术。另有一些西方学者对研究西藏或内地工艺美术怀有浓厚兴趣,却并不注意研究汉藏工艺美术之间的关系问题。

有鉴于此,笔者深感从这一角度进行研究的必要性,并希望通过此项研究达到以下目标:

首先,在学术上起到填补空白的作用,拓展西藏艺术研究领域,由主要关注绘画、雕刻转向工艺美术,使中国藏族艺术研究的内容更趋丰富,进而推动西藏艺术研究全面系统地展开,并对汉藏文化艺术交流研究走向深入有所促进。

其次,针对大部分西方学者研究西藏艺术时,忽略甚至刻意回避内地艺术影响的状况,能在一定程度上唤起学者们对这一问题研究的重视,抛砖引玉,最终改变国内汉藏艺术交流研究的落后状况,并对大部分西方学者所持的西藏艺术是印度、尼泊尔艺术附庸的观点加以匡正,使更多的中外学者认

①谢继胜著:《西夏藏传绘画》,河北人民出版社,2001年版,第4页。

识到：千百年来内地丝绸、瓷器等工艺品源源不断地输入西藏，对藏族人民的物质生活和精神生活产生了巨大影响；西藏艺术与内地艺术存在着千丝万缕的联系，不仅在壁画、唐卡、造像、建筑上有所反映，也在大量的与藏族人民生活息息相关的服饰、织绣品、金属器物、木器、玉石器、皮制品等工艺美术品上得到鲜明的体现；元代以后，西藏地区在中央政府的直接管辖下，汉藏文化艺术交流进一步加强，内地丝绸、瓷器、金银器、珐琅等工艺美术品也受到了藏族艺术的影响；汉藏艺术相互融合，是元明清时期汉、藏民族文化融合的具体表现。

再者，对中国工艺美术史的研究走向全面深入有所助益，对改变目前中国工艺美术史研究中忽视对少数民族工艺美术加以研究的现状起到积极作用。中国是一个多民族的国家，中国历史上灿烂的工艺文化是由中国各民族共同创造的。中华各民族在历史上的长期交往、相互融合，是中国工艺美术的品种、工艺、造型、装饰不断丰富，面貌愈益更新的重要根源。作为整个中华工艺文化的一个重要组成部分，藏族工艺美术既受到内地工艺文化的影响，又对中国工艺美术的整体作风产生过重要影响，元代以来这种影响更加显著，以往有些研究中国工艺美术史的学者虽然也注意到了这个问题，但由于种种原因，未对此给予足够的重视，未能对元明清工艺美术中经常涉及到的藏族文化因素加以系统研究，做出准确的阐释，本书试图弥补这一缺憾。



第一章　唐宋时期汉藏工艺美术交流

唐　宋

自古以来，生活在亚洲内陆的汉族与藏族就毗邻而居，两个民族间经济与文化上的交往也就无可避免地一直存在和发生着。作为人类生产、生活中不可或缺的构成要素之一——工艺美术，也必然在汉藏民族间长期的历史交往中相互流传、彼此借鉴、互为影响，在繁荣丰富这两个兄弟民族的艺术文化方面发挥了极为重要的促进作用。汉藏民族间的官方正式交往一般认为始于唐代，但览诸史籍，中国中央政权在唐以前已与吐蕃部落建立了联系[1]。

1.《册府元龟》卷九七零记“附国……大业中并遣使朝贡”。薛宗正:《吐蕃王国的兴衰》,民族出版社,1987年版,第6页。

2. 琐南坚赞著:《西藏王统世系明鉴》,《西藏地方历史资料选辑》,三联书店,1963年版,第6页。

3. 毛继增:《藏汉音乐文化的交流和影响》,《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984年版,第480页。

第一节 唐代汉藏工艺美术交流

公元7至9世纪,以汉族为主体的唐王朝与以藏族为主体的吐蕃王朝同处于各自民族历史上的强盛时期,双方时而争雄于战场,时而和亲、会盟、通使、互市,交往频仍,作为汉藏民族艺术重要组成部分的丝绸、毛织物、金银器、玉器等工艺品也因此在汉、藏民族间得到广泛流传。

一、内地工艺美术对吐蕃的输入及其影响

1. 概说

唐朝工艺美术传入吐蕃,规模最大的当为唐朝与吐蕃的两次和亲。唐太宗时的文成公主和唐中宗时的金城公主入藏,将唐朝的工艺美术连同中原的政治制度、文化、医药、技术等一起传入吐蕃,大大加快了吐蕃社会经济、文化发展的步伐。据藏文《吐蕃王朝世系明鉴》记载,文成公主出嫁,“唐王以释迦佛像、珍宝、金玉书橱、三百六十卷经典、各种金玉饰物作为公主的嫁奁。又给了多种烹饪的食物,各种饮料,金鞍玉辔,狮子、凤凰、树木、宝器等花饰的锦缎垫帔,卜筮经典三百种,识别善恶的明鉴,营造与工技著作六十种,治四百零四种病的医方百种,诊断法五种,医疗器械六种,论著四种……又携带了芜菁种子,以车载释迦佛像,以大队骡马载珍宝、绸帛、衣服及日常必需用具……公主到了康地的白马乡,垦田种植,安设水磨……以丝紬工织,以草制绳索,以土作陶器”[1]。由此可知,文成公主入藏,不仅携带了大批工艺美术成品,还带当时内地若干工艺美术制作技术和部分技艺精湛的工匠进

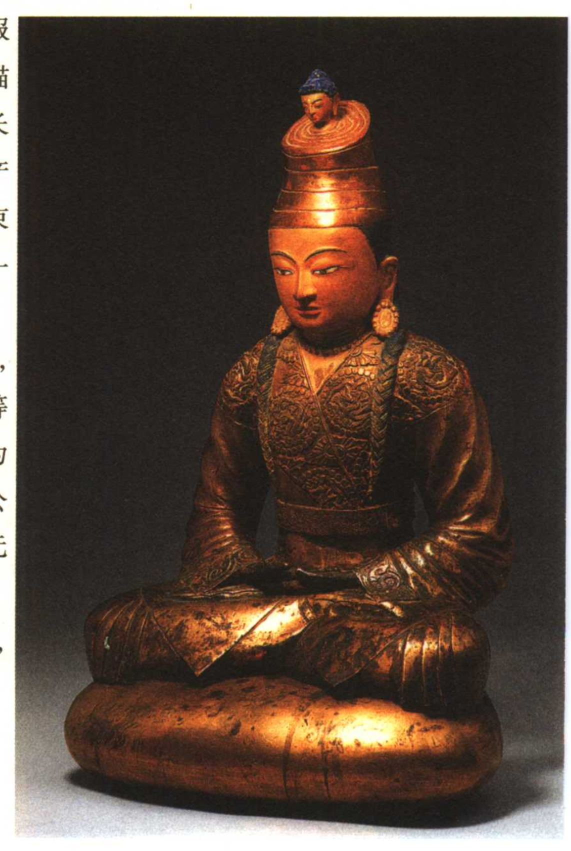
了藏区，为传播内地工艺美术起到了重要作用，并为当时吐蕃工艺技术的迅速提高做出了直接贡献，因此得到了吐蕃人民的颂扬。直到近代，西藏仍然流传着赞颂文成公主的民歌，其中还提到了文成公主带工匠入藏的内容。如《公主不辞劳苦》歌，其中一段：

从遥远的内地，
文成公主不辞劳累，
带来的工匠真多呀，
共有五千五百名，
对繁荣西藏的工艺啊，
打开了昌盛的大门。[3]

随着文成公主入藏，内地的工艺文化对吐蕃人民，尤其是上层人物的生活习惯和审美观念产生了积极的影响。据文献记载，唐蕃第一次和亲，唐太宗“令礼部尚书、江夏郡王李道宗主婚，持节送公主于吐蕃”。松赞干布见李道宗后，“执婿礼甚恭，见中国服饰之美，缩缩愧沮”[4]，随后“身亦释毡裘，袭纨绮，渐慕华风。猜犷日革，至遣子弟入国学而习业焉”[5]。西藏至今保存有传为吐蕃王朝时期的松赞干布身着唐代流行的团窠纹丝绸服装的塑像［图 1］[6]。唐朝画家阎立本的《步辇图》中描绘的吐蕃宰相禄东赞也身着华丽的联珠纹丝织长袍[7]。这充分说明唐代内地的丝织品对吐蕃服饰产生了重要影响，藏族人，主要是上层人士，从此结束了仅仅服用皮革及毛织品的历史，开始穿着锦帛一类的丝织品，并以之为荣。

与此同时，吐蕃还受到内地礼仪服饰的影响，仿唐代官服佩饰而加以改造，以玉、金、银、铜、铁等材料制做成章饰，缀于臂前，名曰“告身”，以之作为区别官阶等级的标志[8]。吐蕃告身的产生与文成公主入藏携带的被吐蕃称作“告身”的珠宝佩饰不无关系[9]。

文成公主和亲，吐蕃与唐“结为甥舅之国”后，



［图 1］松赞干布鎏金铜像 吐蕃时期 通高 47 厘米 底宽 30 厘米 现藏西藏

4.《新唐书·吐蕃传》。

5. 苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981 年版，第 25 页。

6. 甲央、王明星合编：《宝藏——中国西藏历史文物》第一册，朝华出版社，2000 年版，图 114。此像当经后代修饰，或为后人依原作重塑，但服饰仍具古风，其头巾样式即可证明。

7.［匈］西瑟尔·卡尔梅著、胡文和译：《七世纪至十一世纪的西藏服装》，《西藏研究》，1985 年第 3 期。

8. 陈楠：《吐蕃告身制度试探》，《西藏研究》，1987 年第 1 期。

9.参见上文。

10.《全唐文·独孤及·敕与吐蕃赞普书》,见范学宗、王纯洁编:《全唐文全唐诗吐蕃史料》,西藏人民出版社,1988年版,第144页。

11.《新唐书·吐蕃传》。

12.《册府元龟》卷九八〇,转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第111页

13.吐蕃遣使至唐远多于唐使至蕃。在唐章怀太子墓壁画礼宾图中就绘有吐蕃使者形象。陕西博物馆藏宝录编委会编:《陕西博物馆藏宝录》,上海文艺出版社,1995年版,第230页。

14.《册府元龟》卷六五三,奉使部,称旨。转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第135页。

关系更为密切,信使往来不断,声息相通,双方信使往还必携带工艺品作为信物。正如唐人独孤及所言:“自尔便息戍罢兵,二境无征战之苦,金玉绮绣,问遣往来,道路相望,欢好不绝。”[10]唐贞观二十三年(649年),松赞干布遣使请唐朝给予蚕种,支援制造酒、碾、纸、墨的工匠,得到了唐朝的允许。这些都与工艺美术密切相关。

七十年后,金城公主入藏和亲,掀起了汉藏文化交流的第二次高潮,工艺品大量输入吐蕃。唐中宗亲至郊外送金城公主,“赐锦缯别数万,杂伎诸工悉从,给龟兹乐”[11]。这次唐蕃和亲对促进汉藏工艺美术交流同样起到了极大的推动作用。

金城公主入藏后,唐王朝与吐蕃经常相互遣使,互致礼物。《全唐文》中就收有多篇唐朝皇帝与吐蕃赞普、金城公主往来的书信,信中每每提及附赠“信物”。唐室赐吐蕃赞普和金城公主的信物,主要是金银器、玉器和丝织品,其中丝织品的数量最大,每次多至几千匹或万匹。《册府元龟》卷九八〇记载,开元七年(719年)六月,吐蕃赞普遣使请和,唐廷“赐其束帛,用修前好”[12],以皇帝的名义赐赞普、赞普祖母、赞普母、金城公主及三位大臣共三千四百段,以皇后的名义赐赞普等二千四百段。唐廷还应金城公主之请,抄写《毛诗》、《礼记》、《左传》、《文选》各一部赠吐蕃。古代历史文献真实记录了金城公主和亲后唐蕃之间的文化交往及其与工艺美术的联系。

除了因和亲而带来的汉藏文化交流的兴盛之外,唐蕃之间因政治、经济利益和军事冲突也时常互遣使节。自公元634年至846年的213年间,双方使节往来191次,其中唐使入蕃66次,蕃使至唐125次[13],一般每年通使一次,有些年份往来两次甚至三四次。双方往来多互致礼物。当吐蕃频繁向唐朝遣使赠礼的同时,唐朝也往往以厚礼馈赠吐蕃。如开元二十一年(733年)唐朝遣工部尚书李暠出使吐蕃,“所司准式发遣。以国信物一万匹、私觌物二千匹,皆杂以五彩,遣之”[14]。唐德宗时宰相陆贽在代皇帝所撰的《赐吐蕃将书》中也提及“朕先许与赐物一万匹段……今各赐卿少物,至宜领之”[15]。

唐蕃之间有关遣使、朝贡方面的记载在汉、藏史籍中屡见不鲜,所记"方物"、"信物"多不详述,然而通过一部分提及贡物、方物具体品种的记载,亦可推知其一般。因此可以说,唐蕃之间的使臣往来在汉藏工艺美术交流史上写下了重要篇章。

唐代往来于唐蕃古道上的不仅有官方的使臣,还有商人、僧侣、留学人员等,他们共同起到传播汉藏文化的作用,也促进了汉藏工艺美术的交流。自文成公主和亲后,唐蕃之间的商贸往来就见诸文献记载,主要是蕃商入唐购买以丝绸为大宗的内地工艺品。如《全唐文》中有武则天时张鹭的"鸿胪寺中土蕃使人素知物情,慕此处绫锦及弓箭等物请市"的记载[16]。唐玄宗开元二十二年(734 年)唐朝与吐蕃于赤岭(今青海省日月山)划界互市,汉藏民族贸易得以更顺利地进行,更多的汉藏工艺美术品相互流通。赞普赤松德赞统治期间,在拉萨大昭寺、小昭寺中间有绸布市[17],应当是内地丝绸大量输入吐蕃后出现的,这从一个侧面反映了当时汉藏贸易的状况。

8 世纪中叶,由于安史之乱爆发,唐王朝由盛转衰,"内寇时起,不遑西顾"[18],吐蕃乘唐内乱占据了唐朝的西部大部分领土。为"安内",唐廷与吐蕃订立了"输绢帛,割土地"的和约。大批丝织物输入吐蕃,原在唐西部生息的汉人成为吐蕃的臣民,吐蕃本土的各部落藏族人也开始在这一地区定居,吐蕃人与唐人在经济、文化等方面有了更为广泛的接触。唐、蕃如此杂处,直接促进了汉、藏民族在生产、生活各个方面的交往,民间的汉藏文化艺术交流得到前所未有的加强。8 至 9 世纪,藏文在这一地区作为官方文字被广泛运用,藏族的宗教、生活习俗等也流传、影响到这一地区,但汉族毕竟是这一地区人口最多、掌握着先进生产技术并拥有深厚文化传统的族群,汉族的文化艺术对藏族的影响,相对来说,要大于藏族文化对汉族的影响,这在工艺美术方面的体现更为明显。

唐代中晚期,因战争导致汉、藏民族人口的流动性显著增加,既有大批吐蕃人留在被吐蕃占领的汉地,或在战争中为唐所俘而

15.范学宗、王纯洁编:《全唐文全唐诗吐蕃史料》,西藏人民出版社,1988 年版,第 164 页。

16.范学宗、王纯洁编:《全唐文全唐诗吐蕃史料》,西藏人民出版社,1988 年版,第 40 页。

17. 藏族简史编写组:《藏族简史》,西藏人民出版社,1985 年版,第 82 页。

18.(唐)陈黯:《代河湟父老奏》,转引自范学宗、王纯洁编:《全唐文全唐诗吐蕃史料》,西藏人民出版社,1988 年版,第 247 页

被发配到内地各处[19]，也有不少唐人被迫迁至雪域，这些汉人往往多是能工巧匠和身怀技艺之人。吐蕃在战争中不仅劫掠财物[20]，也劫持工匠。唐代宗广德元年（763年）十月，吐蕃攻陷长安，初"将劫京城士女工匠整队还蕃"[21]，因长安城内鼓声大作，吐蕃军"闻鼓声，谓有变，乃狼狈奔溃"，此事未能得逞。唐代宗大历十四年（779年）吐蕃攻蜀，首领明言"凡伎巧之工皆送逻娑（拉萨）"[22]。由此可见，当时的唐、蕃战争中一定有不少汉地工匠被劫至吐蕃，在雪域传播内地的文化艺术。唐穆宗长庆二年（822年）出使吐蕃的大理卿刘元鼎在《使吐蕃经见纪略》中言及在吐蕃会盟时所见："……议盟，大享于牙右，饭举酒行，与华制略等。乐奏秦王破阵曲，又奏凉州、胡渭、录要杂曲。百伎皆中国人。"[23]当时身在吐蕃以内地工艺美术技能服务于吐蕃社会生活的汉族匠人之众，由此可见一斑。

2. 丝绸对吐蕃的输入及其影响

唐代丝绸通过唐朝与吐蕃的和亲、通使、贸易等途径输入雪域，吐蕃也通过与唐朝的战争掠夺丝绸，唐代后期吐蕃占领了唐朝河西、陇右地区后，也在新占领区织造丝绸，生活在汉地的吐蕃人可能由此掌握了丝绸生产技术。

丝绸是唐代输入吐蕃的最重要的物品，当饮茶还没有在吐蕃得到普及时，丝绸是最受吐蕃欢迎的内地物品，汉藏往来无不以丝绸相伴随。唐蕃两次和亲，丝绸大规模输入吐蕃自不待言，唐使赴蕃也均携带丝绸，并时常将丝绸作为惟一的礼品。如唐高宗赐松赞干布，712-756年赐赤德祖赞、金城公主等的礼物只有一项，即数千匹丝绸。唐廷遣使赴蕃，所发的国信物也多为丝绸，一次多至万余匹。蕃使至唐，唐廷也赐以丝绸，其数量还超过对朝廷亲贵的赏赐。如开元十九年（731年）十一月，玄宗"幸东都，敕亲王赐物八十匹，嗣郡王六十匹……突厥、吐蕃使共五百匹"[24]。

丝绸也是唐蕃贸易的主要商品，吐蕃商人在汉地所要购买的物品首先是丝绸。从武则天时有关吐蕃人素知物情，欲购绫锦弓

19.《册府元龟》卷四十二，帝王部仁慈：（唐穆宗元和十五年）"八月，帝御丹凤楼大赦。诏诸军先擒吐蕃配在诸处者，并放归国，愿住者亦听。"转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第302-303页。

20.王尧：《敦煌古藏文历史文书》，《历史学》，1979年9月。唐朝贮于瓜州的财宝"均在吐蕃攻陷之后被截获，是故，赞普得以获得大量财物，民庶黔首均能穿上唐人上好绢帛"。

21.苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第174页。

22.《旧唐书·崔宁传》。

23.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988年版，第238页。

24.《册府元龟》卷八十帝王部庆赐二。转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第134页。

箭等物的记载，即可知悉。

唐蕃战争时吐蕃人意在掠夺的物品首先也是丝绸。唐安史之乱爆发，吐蕃乘机入侵。唐肃宗为安内，与吐蕃密订“输绢帛，割土地”的和约。绢帛竟与土地相提并论，可见那时吐蕃对丝绸的重视程度。唐代宗即位正是因拒绝继续输帛、割地，而使吐蕃发动全面侵唐战争[25]。这在敦煌藏文吐蕃史文献中也得到反映。藏历水虎年，唐肃宗宝应元年(762年)，“唐使者杨内侍等来致礼……多麦之冬会由论赤扎达匝卜于孜地召开。唐廷丝绸贡品分赐于四方‘东本’以上(之官员)。季冬，唐王薨，新王立，以向(蕃地)贡奉丝绸和土地等为不宜而毁约”[26]。这则记载透露出，吐蕃王朝将唐朝丝绸赏赐官员竟作为重大事件记录在案，将毁约之事归结于唐朝不向其贡奉丝绸和土地，并将丝绸置于土地之先，据此不难看出丝绸输入吐蕃所产生的巨大反响。《敦煌本吐蕃历史文书·大事纪年》中，在记述吐蕃攻陷瓜州，获得唐贮存在瓜州的大量财宝时言：“民庶黔首均能穿上唐人上好绢帛”[27]。吐蕃人以能穿上内地上好丝绸为莫大美事，在论述战功时特意提到绢帛，表明丝绸在当时的紧俏及吐蕃人对丝绸的格外爱重。吐蕃统治唐河西、陇右后，令其治下的唐人岁输绢帛，即直接搜刮丝绸以代赋税。同样，吐蕃于唐代宗大历十四年(779年)攻蜀，不只是为劫持工匠，还为了获取丝绸，吐蕃首领言“平岁赋一缣而已”，充分暴露了其入侵的目的。

主要由于高原气候不适于蚕桑的生长，吐蕃本土缺乏生产丝绸的条件。虽然在唐太宗时，唐朝已应松赞干布之请给予蚕种，并派工匠支援，吐蕃本土仍无法生产丝绸。为获取较正常通使、得到更多的内地丝绸，吐蕃不惜破坏业已存在的友好关系，穷兵黩武。这从一个侧面反映了丝绸对于吐蕃人来说至关重要。

唐代输入吐蕃的丝绸品种，见于文献记载的有绫、锦、绢、帛、缣、缯等名目，多是泛称，至于文献中出现的锦彩、杂彩、束帛，也均泛指丝织品。唐代丝织品中，锦的档次最高，由多彩织成。文献中凡提到锦彩、杂彩的，显然当包括织锦在内。唐玄宗遣李暠使吐

25.参见薛宗正著：《吐蕃王国的兴衰》，民族出版社，1997年版，第五章第一、二节。

26.黄布凡、马德：《敦煌藏文吐蕃史文献》，甘肃教育出版社，2000年版，第57页。

27.张云著：《丝路文化·吐蕃卷》，浙江人民出版社，1995年版，第183页

蕃，所发国信物，“皆杂以五彩”，其中当有织锦。20 世纪 80 年代在青海都兰热水吐蕃墓葬群出土的丝织品中有各种花色的绫、锦，其中以锦的纹饰最为丰富，有典型的唐锦纹样；绫也有褐黄间道、黄地菱花、黄色对波葡萄、褐色花卉等不同品种。这些均是唐代绫锦输入吐蕃的珍贵物证。

在新疆米兰、于阗等地和甘肃敦煌出土的吐蕃文书、简牍中有不少关于这一地区民俗、宗教、生产等情况的记载，其中时常涉及汉藏之间的工艺美术交流。如敦煌文书《张安札芒古禀帖》就反映了当时民间礼尚往来中有以丝织品相赠的习俗，这封书信是发给“平章政事论刺史”的，从收信者的职位看，其应是当时占统治地位的藏族官员[28]。在新疆出土的木简中有关于吐蕃人服用汉地丝织品的明确记载[29]，反映了公元 8 世纪生活在西域的吐蕃人，服饰已是锦缎与毡裘并用。

1983 年，在青海省都兰县吐蕃墓葬群出土了大批随葬物品，有皮靴、纺织构件、金饰品、陶罐、木碗、碟、木勺、木雕鸟兽、马鞍具、丝织品等，其中最令人瞩目的是装饰有唐代流行的团窠联珠对马纹、团窠联珠对羊纹、团窠联珠对鸟纹等织锦[30]，同时出土的凤凰穿花纹金饰件更是典型的内地装饰品。都兰出土的物品与内地工艺美术的联系不言而喻，表明当时这一地区吐蕃贵族生活服饰器皿明显受到汉地工艺美术的影响。

1985 年在青海省都兰县热水斜外草场发掘出了两座吐蕃古墓，墓中也发现有大量随葬的丝织品、皮制品，还有铜镜、开元通宝铜钱，并出土了 11 支吐蕃文木简，对该墓主人的服饰等随葬品做了记载。简文所录的服饰多为丝绸质地，皮衣也多用锦缎镶边。丝绸有红、绿、黑色。其中一支木简记“黄河大帐产之普兴缎面、绿绸里，衣袖镶悉诺涅缎价值一头牦牛之缎夹衣一件”，另一简也记“黄河大帐产之普兴缎面，绿绸里夹衣”，还有一简记“绿绸 ……寿字缎，金线……（衣及）黑绸之……衣一套”[31]。这些记载表明：丝绸是墓主人的主要服饰用料；丝绸的价值不菲，墓主人拥有的丝织品种类丰富，说明其生前社会地位较高；有些丝绸如“寿字缎”，当是产自汉地。墓中还出土了书有粟特文字的织锦，说明吐蕃人也用从中亚进口的丝织品。

丝绸自吐蕃王朝时代输入雪域，就得到藏族人民的喜爱，主要在于它自身质地轻柔美观，有较高的实用价值，且适应其生活方式和特殊的自然生活环境。

历史上汉地周边的少数民族，尤其是游牧民族对丝绸都特别珍爱，这不能仅仅归因于他们自身没有生产丝绸的条件和能力而依靠从中原输入，所导致的物以稀为贵；还应特别注意丝绸与其生活方式和生存环境之间的关系。“游牧民族要逐水

草、避寒暑而居，在迁徙动荡之中，惟有携带高值而轻便的物品才宜于更多、更好地保有财富”[28]。丝绸恰好属于这类“高值而轻便”的物品，因而有更深刻的理由得到游牧民族的普遍喜爱。古代藏民中很大一部分过着游牧生活，他们珍爱丝绸当与此相关。古代藏族人民珍爱丝绸的另一方面原因是丝绸组织细密，表面光滑，不吸附尘土，易于保持清洁，适于生活在高原、缺水、多风沙地区的人们服用。

藏族人最初使用丝绸，主要是做服装。吐蕃王朝时松赞干布“释毡裘，袭纨绮”，与吐蕃攻陷瓜州后“民庶黔首均能穿上唐人上好绢帛”，都反映的是吐蕃人服用丝绸服装的情况。布达拉宫的松赞干布鎏金铜像，《步辇图》中的吐蕃宰相禄东赞，敦煌吐蕃占领时期洞窟壁画中的赞普像[30]、供养人像等，均表现了吐蕃人穿着丝绸服装的形象。

吐蕃上层人士不仅用锦缎制作服装，也以丝绸作头饰，松赞干布的服装为丝绸质地，从其金铜塑像上的浮雕花纹可以看出，而其缠头巾是否为丝绸则无法认定。但在 11 世纪末至 12 世纪初的扎塘寺壁画中所绘的有着与松赞干布同样高筒状头饰的菩萨像[34]，他们的缠头巾色泽不一，均绘有精致的花纹，表现的是那时丝绸才具有的装饰效果。在古文献中，也有吐蕃赞普以丝绸为头饰的记载，如赞普热巴巾曾发系长丝带，让僧人从他的发带上踏过。在吐蕃王朝时期丝绸由制作服饰，扩展到制作其他实用品，或装饰品。

古代藏族社会中，佛教的至尊地位决定了佛教僧团成为社会财富的饱有者，佛教寺院成为社会财富的集聚地，佛的化身即大大小小的活佛成为这些社会财富的支配者。一般而言，世俗权贵拥有的财富无法与佛教高级僧侣相比，贵族的府邸也没有寺院佛堂奢华。因此作为贵重财物的丝绸大量集中到寺院，丝绸被用于宗教活动的数量远大于世俗生活，且规格、档次较高。丝绸成为藏族宗教活动中不可或缺的物品，运用之多，用途之广，远胜于内地。

28. 王尧、陈践编著：《敦煌吐蕃文书论文集》，四川民族出版社，1988 年版，第 195 页。

29. 王尧、陈践：《青海吐蕃简牍考释》，《西藏研究》，1991 年第 3 期。“交付哲蔑悉腊衣著：汉地织成披风一件，白山羊皮披风一件，羚羊皮短披肩两件，锦缎裘袍一件，羚羊皮上衣一件，美哲缎裙一条，新旧头巾两块，丝带五条等……”

30. 青海省文物处、青海省考古研究所编著：《青海文物》，文物出版社，1994 年版，图 136—146。

31. 王尧、陈践：《青海吐蕃简牍考释》，《西藏研究》，1991 年第 3 期。

32. 尚刚著：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年版，第 84 页。

33. 敦煌莫高窟一五八窟。

34. 西藏自治区文物管理委员会编：《西藏佛教寺院壁画艺术》，四川人民出版社，1994 年版，图 154。

35.嘉措顿珠:《布达拉宫志》,《西藏研究》,1991年第3期。

36.洛珠加措著、俄东瓦拉译:《莲花生大师传》,青海人民出版社,1990年版。

37.王尧、陈践编著:《吐蕃简牍综录》,文物出版社,1986年版,第73页,431简。

38.王尧、陈践编著:《吐蕃简牍综录》,文物出版社,1986年版,第72、73页,432、425简。

39.王尧、陈践编著:《敦煌吐蕃文书论文集》,四川民族出版社,1988年版,第118页。

40.张云:《丝路文化·吐蕃卷》,浙江人民出版社,1995年版,第183页。

41.(唐)《沈下贤文集》:"又尝与蕃戎降人言:自轮海以东,神乌、敦煌、张掖、酒泉东至于金城……凡五十郡、六镇、十五军,皆唐人子孙,生为戎奴婢,田牧种作。"转引自张光国著:《青海藏族史》,青海民族出版社,1997年版,第84页。

42.[匈]西瑟尔·卡尔梅著、胡文和译:《七世纪至十一世纪西藏服装》,《西藏研究》,1991年第3期。

在吐蕃王朝时代,丝绸最早被用于宗教活动,那时的苯教祭祀仪式上已使用丝绸。佛教也开始运用丝绸制作佛像及庄严佛像,相传文成公主曾亲手织造释迦佛像,后被装藏于五世达赖灵塔内[35]。据《拔协》记载,赞普赤德松赞为刚落成的桑耶寺的石雕菩萨像涂金,披上薄绫。从此,丝绸就与藏传佛教结下了不解之缘。后来藏地盛行为佛像披锦缎佛衣,当源于此。丝绸在吐蕃已被赋予了象征意义。使佛教牢固立足于青藏高原的莲花生大师初入雪域,为了战胜苯教,弘扬佛法,除在教义方面吸收苯教教义和藏族某些原始宗教信仰外,在个人装束方面也尽量"随俗",拉近与藏族人民的距离。以丝绸为装饰,就是突出的实例。据《莲花生大师本生传》第九十九章《空行母赞莲花生》:"戴有五色锦缎冠,意味着调伏众生以五明。""身披锦缎斗篷,意味着向世间发出彩虹与光芒。"[36]

丝织品在吐蕃不仅被用于服饰等,而且还被当作祭祀物品加以使用。在新疆出土的吐蕃简牍中就有将丝绸与珍珠、松耳石、珊瑚、金币等藏族人珍爱的物品一同献给神的记载[37]。祭神物品中有的还包括"带彩缯之箭一支"、"一只系有彩绸之右羊腿"[38]。从木简上特意提及"彩缯"、"彩绸"看,丝绸在藏族苯教祭祀仪式中并非无足轻重。丝绸是贵重物品,以之祭神,很可能是为了表达对神的虔诚敬信。

丝绸在吐蕃的广泛影响以及在吐蕃人心目中的地位,还可从敦煌吐蕃文书中的一段卜辞上看出:

……

秋季三个月里,

低矮玉簪翠绿,

牦牛坐骑遍地,

翠绿碧玉线团,

织成一疋帛绢,

不用可要珍惜。[39]

由此观之,公元8、9世纪,丝绸已与吐蕃人的生活习俗、宗教结下了不解之缘,当时与汉人共同生活在原唐朝领土上的藏族民

众,有可能已经掌握了丝织技术。因吐蕃卜辞中描述的事物均与当时藏族人民的生产、生活密切相关,倘若吐蕃人未掌握丝织生产工艺,何以描绘出那样一幅有浓郁藏族风情的丝织图画?敦煌汉文僧尼文书中有“丝绸部落”,有学者认为它是指“从事丝绸生产的部落”[40],联系上述卜辞所记,对于在吐蕃占领地区丝织生产的情况就可窥知一二。

吐蕃占领唐朝的陇右、河西地区一百七十余年,并一度攻陷京师长安,将其势力范围扩展到中原腹地[41]。与汉人长期共处的吐蕃人除了受汉人影响,服用丝织品之外,服装也仿唐人衣冠,出现了一种“典型”的中原汉地样式:“两衣襟对称性地在前胸交叉,形成一个V字形领,在略高于腰部的地方用带子系住,双袖宽大,几乎扫地。”[42]这与那类贴身合体,便于骑马的吐蕃服装有着明显的差异。文成公主入藏,松赞干布既“叹大国服饰礼仪之美”[43],至唐朝入侍的吐蕃子弟也“服改毡裘,语兼中夏,明习汉法,睹衣冠之仪”,[44]那么,久受汉风浸染的吐蕃人着汉式服装也是很自然的。加之,有些情况下,唐朝皇帝以德示蕃,善待吐蕃俘虏,将吐蕃战俘遣归故里,往往还赐以绢帛、服装[45]。唐穆宗即位,大赦天下,将战争中擒获的吐蕃人“并放归国,愿住者亦听”。[46]“江南西道奏,配到吐蕃一百六人,准赦条流,七十四人愿归本县,余并请住。诏给衣递乘发遣;其诸道愿归者,准此处分”[47]。唐朝赐吐蕃降将也必有锦袍、金带[48]之类服饰用品。这些也对吐蕃人的服饰习俗产生了潜在影响。

在吐蕃王朝时代,丝绸即被作为财富、地位的象征,从此根植于藏族人的观念中。这一时期,丝绸与金沙、银、食盐都作为重要的交换媒介,丝绸可做货币使用,直到清代,丝绸在西藏长期充当实物货币[49]。这一点除了受到中原的影响外,还由于雪域丝绸完全依靠内地输入,因而倍加珍贵。

3. 瓷器及其他工艺对吐蕃的输入及其影响

瓷器自东汉晚期烧制成熟后,逐步成为内地人民日常生活中普遍使用的器物,并在唐代随着茶叶传入吐蕃。据藏文文献《汉藏

43.《册府元龟》卷九七八,外臣部,和亲一。苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第25页。

44.《册府元龟》卷五四四,谏诤部,直谏十一。苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第70页。

45.“建中元年四月,……蜀师寻获其戎俘,有司请准旧事,颁为徒隶。帝曰:‘要约著矣,言膚二乎!’乃各给缣二匹,衣一袭,而归之”。《册府元龟》卷九八〇,外臣部,通好。转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第210–211页。

46.《册府元龟》卷九十,帝王部,赦宥。转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第302页。

47.《册府元龟》卷四十二,帝王部,仁慈。转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第304页。

48.“降虏浪息曩,晟奏封王。每蕃使至,晟必置浪息曩别座,衣以锦袍、金带,以宠异之”《册府元龟》卷三九七,将帅部,怀抚。转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第222页。

49.肖怀远:《西藏古代货币考》,《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984年版,第308页。

史集》"茶叶和碗在吐蕃出现的故事"的记述，吐蕃赞普都松莽布支在位时，汉地的茶叶传入吐蕃，为国王疗养病体，大获效益，国王说："此种树叶乃上等饮料，饮用它的器具，不能用以前有的玛瑙杯、金银等珍宝制作的瓢勺，需要找一种以前没有的器具。听说汉地皇帝有一种叫做碗的器具，可派人前去要来。"[50]吐蕃派出使臣前往汉地，汉地皇帝没有将碗赠给吐蕃，而派遣一名制造碗的工匠前去。从书中所记制造碗所用的原料及国王对碗的形状、颜色、花纹等的要求看，其所说的"碗"指瓷碗[51]。

此书关于吐蕃制造瓷碗的记载虽然带有传说色彩，至今尚未在西藏发现吐蕃王朝时代的瓷器和瓷窑址，但瓷器（主要是作为茶具的瓷碗）及制瓷技术，在唐代传入吐蕃是毋庸置疑的。吐蕃的饮茶习俗直接受唐人影响，汉地茶叶传入吐蕃在唐代文献中有明确记载[52]。如《汉藏史集》所记，吐蕃国王认为饮茶的器具不能用"玛瑙杯、金银等珍宝制作的瓢勺"，而要用汉地的"碗"（瓷碗），这种观念也是受唐人习俗的影响。唐代饮茶普遍用瓷器，瓷器易清洁，保温隔热性能优于金属制品，适于保持茶的色、香、味。唐代陆羽的《茶经》中就专门从饮茶的角度评价瓷器的优劣。唐代与吐蕃之间往来不断，和亲、通使、互市，使大量唐代工艺品流入吐蕃，瓷器作为"天下无贵贱通用之"的器物，理应不会被排除在外。唐朝与吐蕃两次和亲，均有大批工匠被派往吐蕃，吐蕃也曾向唐朝请求支援工匠，并得到允许[53]。制瓷工匠也应召前往吐蕃传授制瓷技术，是顺理成章的事。《新唐书·吐蕃传》记载，参加长庆会盟的唐使刘元鼎赴拉萨，赞普赐宴，"百伎皆中国人"，厨师和制造酒器的工匠，也大都来自汉地。

唐代自文成公主和亲始，内地佛教即传入吐蕃，佛教僧侣常往来于唐、蕃之间。唐代汉地僧侣入吐蕃传扬佛法者不计其数。汉地僧人携往吐蕃的不仅有内地的佛经、佛像，也应有内地的佛教法器、供器及其他工艺品。有些僧人本身就是能工巧匠，也将相关的工艺技术传入吐蕃。据《汉藏史集》记载，赤德松赞即位之初，苯教势力以先前的几位国王寿数不长等事，是因奉行佛法教律而受

50. 达苍宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986年版，第135页。此书完成于1434年，书中对元代和明初的历史记述最详，关于碗的记述自然也不例外。

51. 达仓宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986年版，第93页。

52. 据唐李肇《国史补》记载，唐常鲁公781年使吐蕃，烹茶帐中，赞普向其出示自己所拥有的汉地茶叶多种。参见寥东凡著：《雪域西藏风情录》，西藏人民出版社，1998年版，第246页。

53.《新唐书·吐蕃传》。

到的报应为借口，而打击佛教，奉行苯教，“将管理寺庙的和尚老僧驱逐回汉地”[54]。赤德松赞亲政后，制止了危害佛法的罪业，兴建桑耶寺。桑耶寺的中心主殿为三层，采用了三种不同的建筑形式，底层为藏式，中层为汉式，上层为印度式。“各层的壁画和雕塑也都按照各自不同的法式进行绘画和雕塑”[55]。据此推断，当初必有汉地工匠或是掌握了汉地技艺的吐蕃工匠参与了桑耶寺的建造，其中的陈设、供奉也当与其建筑、绘画、雕塑风格相一致，中层亦当供奉陈设汉式的法器、供器等。桑耶寺至今仍保存有一大二小共三口铜钟，均为吐蕃王朝时期的作品，其中的一口大钟是由赤德松赞第三妃没庐氏·甲茂赞奉献给桑耶寺的。没庐妃笃信佛教，后随汉僧大乘和尚摩诃衍出家为尼。据说此钟是一位汉僧主持铸造的[56]，它与桑耶寺所藏另两口小钟均为内地常见的样式，体现了内地青铜铸造工艺的风格。吐蕃松赞干布时期建造的昌珠寺原来也藏有类似桑耶寺的大钟，钟铭记：“……施主为王妃菩提氏，由唐廷汉比丘大宝监造。”[57]这些钟铭充分说明唐代僧人在吐蕃弘传佛法的同时也为传播内地工艺美术作出了贡献。

绝大部分唐代艺术品早已湮没于历史的尘埃之中，但在吐蕃王朝统治的中心地区，至今仍有明显带有唐代内地艺术印迹的吐蕃王朝时期的艺术作品存世，除前述的铜钟之外，还有乐器、彩塑、石刻、建筑装饰等。这些虽然不属于典型的工艺美术品，但显然也受到了唐代工艺美术的深刻影响。

拉萨市大昭寺前的唐蕃会盟碑和琼结县藏王墓的赤德松赞纪功碑，其形制均作内地的龟趺碑式，上部的宝珠顶则为藏式。唐蕃会盟碑的宝珠顶下刻仰覆莲托座，碑帽底面和四面浮雕二方连续升云图案，疏密有致。[58]赤德松赞纪功碑的雕刻纹饰较前者繁密，碑帽四角各浮雕一尊飞天，间饰浮雕升云图案；东、西侧中央各饰以太阳、月亮；碑正面向北，上端也刻太阳、月亮。碑东、西两侧浮雕云龙图，二龙上下追逐升腾；其下浮雕蟠螭，承以仰覆莲座［图 2］[59]。这两座石碑浮雕主体图案与唐代习见的装饰纹样相同，浮雕作风一致，显而易见是内地传统装饰艺术影响所致。

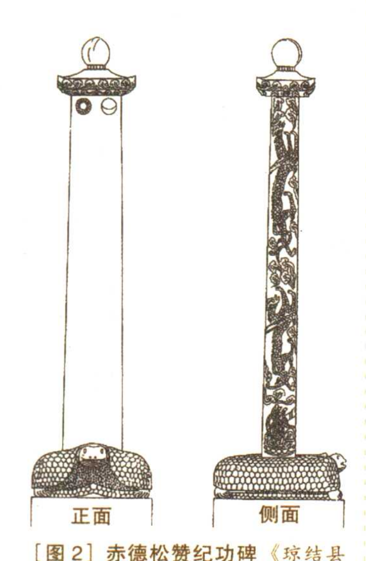
54. 达仓宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986 年版，第 96 页。

55.西藏自治区文管会编：《扎囊县文物志》，内部资料，1986 年，第 28 页。

56.西藏自治区文管会编：《扎囊县文物志》，内部资料，1986 年，第 220 页。此钟被毁于“文革”中。

57.宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 74 页

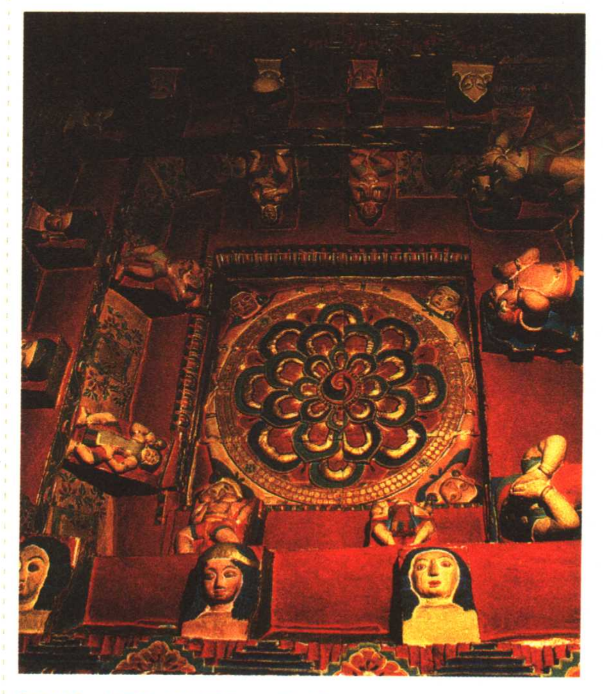
58.西藏自治区文管会编：《拉萨市文物志》，内部资料，1985 年，第 196 页。



［图 2］赤德松赞纪功碑《琼结县文物志》

藏王墓内以石狮[60]镇守，也是仿唐朝帝王陵墓形制，现存的石狮造型也与初唐李虎墓前的石狮[61]相近。这些真实可感的艺术形象均昭示唐与吐蕃艺术的密切联系。

大昭寺保存的吐蕃王朝时代的木雕藻井［图 3］，中心木雕彩绘莲花，其花形、配色与唐代敦煌石窟彩绘头光、莲花藻井[62]和唐三彩宝相花纹盘[63]的装饰颇有几分相像，大昭寺藻井莲花花瓣用红、黄、蓝多层次色彩表现，与敦煌 217 窟盛唐时期的宝相花形头光配色相似，其莲花外围的绛地黄色联珠圈，则与唐三彩盘的装饰形式一般无二；更令人瞩目的是莲花的中心花蕊部位为太极图[64]。太极图是中原传统文化具有代表性的图形，表阴阳，有特殊的文化内涵，《易经》言："易有太极，是生两仪"，它体现了古代汉族人民的宇宙观。《易经》在唐朝即传入吐蕃，是最早被译成藏文的汉文典籍，吐蕃人称之为《博唐》，意为《唐易》。《西藏王臣记》记松赞干布时，尼泊尔的赤尊公主在拉萨沼泽地建寺，为天鬼所毁，"始遣侍婢，持金沙一升，往求（文成——引用者加）公主推算。（文成——引用者加）公主展布八十博唐数理图，详为推算"。文成公主指出"此雪邦地形如岩魔女仰卧之状，其卧塘湖为魔女心血"[65]，建议填湖建寺降魔，并于四方建寺镇压



［图 3］大昭寺木雕藻井 吐蕃时期

59.西藏自治区文管会编：《琼结县文物志》，内部资料，1986 年，第 114 页。

60.甲央、王明星合编：《宝藏——中国西藏历史文物》第一册，朝华出版社，2000 年版，图 69。

61.陕西博物馆藏宝录编委会编：《陕西博物馆藏宝录》，上海文艺出版社，1995 年版，第 129 页。李虎为唐高祖李渊的祖父。

62.倪建林编：《中国佛教装饰》，广西美术出版社，2000 年版，图 117、118、124、129。

63.吴晓丁编著：《美国大都会博物馆收藏中国名瓷》，天津人民美术出版社，2000 年版，第 11 页。

64.甲央、王明星合编：《宝藏——中国西藏

魔女肢体和肢节。吐蕃人依法建寺,终获成功,填湖所建的寺院即为大昭寺,这也是在西藏历来广为传颂之事。大昭寺藻井以太极图装饰,或可证明文成公主采用《易经》推算之说当是有历史根据的,至少与唐代《易经》在吐蕃的传播有内在的联系。无独有偶,在桑耶寺发现的吐蕃时期的瓦当中也有饰太极图的[66]。这一方面表明吐蕃王朝建筑装饰受到内地文化艺术的影响,反映了吐蕃王朝与唐朝之间文化上的密切联系;另一方面说明了吐蕃佛教装饰也吸收融合了内地传统文化因素。

在西藏桑日县吉如拉康寺供奉的释迦佛、八大菩萨、金城公主、金刚手泥塑像[图4][67],其造型与唐代内地佛教造像一致,特别是诸位菩萨像均着唐式筒裙,腰系彩带,不同于印度式突出女性特征的造像,相传这些塑像是吐蕃王朝赤松德赞时中原工匠塑造的。

西藏至今还保存有一批古代的乐器,有的与唐代乐器形制相同,其装饰具有鲜明的内地艺术特征[68],六弦竖琴的琴面绘乐伎、汉式楼阁、树木、祥云,有唐代画风;琵琶正面饰内地织锦中常见的连钱纹;尤其是三弦琴[图5]、六弦琴、琵琶的龙头雕刻为典型的唐代风格。据称某些乐器是7世纪文成公主带入吐蕃

[图4] **金刚手泥塑** 吐蕃时期 现存西藏桑日县吉如拉康寺

历史文物》第一册,朝华出版社,2000年版,图109。

65. 五世达赖喇嘛著、刘立千译:《西藏王臣记》,民族出版社,2000年版,第26页。

66.西藏自治区文管会编:《扎囊县文物志》,内部资料,1986年,参见有关桑耶寺部分。

67.甲央、王明星合编:《宝藏——中国西藏历史文物》第一册,朝华出版社,2000年版,图110。

68.甲央、王明星合编:《宝藏——中国西藏历史文物》第一册,朝华出版社,2000年版,图117、119。



[图5] 龙头三弦琴 吐蕃时期 现藏于西藏

的[69],因无确凿的证据证实,而受到有些学者的质疑[70]。但从乐器的造型和装饰上看,这些乐器即便不是文成公主亲自带入吐蕃的,也必然与唐代汉藏文化交流有直接的联系。因吐蕃受唐朝音乐文化的影响在史书中有明确记载。《拉达克王统记》载,都松莽布支时(676—704年)吐蕃从唐朝获得了多达曼、笛子、布桂、唢呐等乐器[71]。金城公主和亲,随之入藏的就有"龟兹乐";金城公主入藏一百一十年后(820年),参加长庆会盟的唐使刘元鼎,记述吐蕃赞普赐宴时,所奏的乐曲,多来自中原。无疑唐朝乐器曾传入吐蕃,并影响吐蕃乐器制作,使之在造型、装饰上保持唐风。

二、吐蕃工艺美术在内地的流传及其影响

唐代工艺美术通过和亲、通使、互市等途径传入吐蕃,对吐蕃艺术和社会生活产生了影响。与此同时,吐蕃的工艺美术也输入内地,并对内地工艺美术产生了一定影响。

唐、蕃和亲是汉藏关系史上的盛举,直接促进了汉藏文化艺术交流,在因文成公主和亲而带来汉藏工艺美术品大规模相互流传的过程中,首先是吐蕃工艺品输入内地。因和亲的要求是由吐蕃方面提出的,并以吐蕃遣使至唐廷赠奉大批黄金和珍玩宝器而拉开序幕。自唐贞观八年(634年)吐蕃与唐朝正式建立官方关系开始,唐、蕃互遣使节,双方联系得到加强,松赞干布"闻突厥、吐谷浑皆尚公主",便于唐贞观十二年(638年)遣使至长安,"多赍金宝,奉表求婚"。第一次求婚未得到唐朝的允许。此后,吐蕃在对唐朝以武力相威胁的同时,"遣使贡金甲,云来迎公主",这次唐太宗仍未应允,而派兵击败吐蕃的入侵。松赞干布遂"遣使谢罪,固复请婚",唐太宗才许以文成公主。贞观十四年(640年)松赞干布"遣其相禄东赞致礼,献金五千两,自余宝玩数百事"[72]。至此,吐蕃为请婚而遣使四次,其中三次明确记载奉献礼物,金宝、金甲、宝玩当是指吐蕃盛产的金银器之类工艺品。此后,吐蕃还屡次向唐朝献金银器。

文成公主入藏后,唐、蕃在较长一段时间内保持着友好往来,

69.甲央、王明星合编:《宝藏——中国西藏历史文物》第一册,朝华出版社,2000年版,图116,六弦竖琴。

70.毛继增:《藏汉音乐文化的相互影响》,见《藏族学术讨论会论文》,西藏人民出版社,1984年版,第487页。

71. 张云:《丝路文化·吐蕃卷》,浙江人民出版社,1995年版,第189页。

72.《册府元龟》卷九七八,外臣部,和亲一。转引自苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981年版,第21-22页。

唐太宗与松赞干布双方相互支持，松赞干布为庆贺唐太宗伐高丽凯旋，上表，以鹅比雁，称颂唐太宗用兵之神速，并献高七尺、腹内可容酒三斛的金鹅[73]。唐贞观二十三年(649年)唐太宗逝世，高宗即位，下诏册封松赞干布为驸马都尉、西海郡王。松赞干布致书唐朝宰相长孙无忌，并献金银珠宝十五种，请致太宗灵座之前。于是高宗下诏"进封宾王，赐杂彩三千段，乃刻其形像，列于昭陵玄阙之下"[74]。

唐朝与吐蕃第二次和亲，也是应吐蕃之请，武则天长安三年(703年)吐蕃遣使入唐通好，同年复遣使"献马千匹，金二千两，以表求婚，则天许之"[75]。可是，赞普赤都松赞(676—704年，汉籍作器弩悉弄)却在亲征云南时死于军中。赞普赤德祖赞(704—755年，汉籍作弃隶缩赞)幼年即位，吐蕃由赞普祖母执政，遣使向唐朝报丧并求婚。唐中宗神龙三年(707年)许嫁金城公主。金城公主于景龙四年(710年)入藏后，唐、蕃之间往来不断，初吐蕃频繁遣使贡方物，复为领土之争而交兵，后吐蕃赞普主动通好。在吐蕃赞普、金城公主给唐玄宗的表文中多次提及吐蕃所献的工艺品。如金城公主《谢恩赐锦帛器物表》，有"伏蒙皇帝兄所赐信物，并依数奉领，谨献金盏、羚羊衫段、青长毛毯各一，奉表以闻"[76]。赞普弃隶缩赞(赤德祖赞)的《请修好表》中有"阿舅所附信物，并悉领。外甥今奉金胡瓶一，玛瑙杯一，伏惟受纳"[77]。弃隶缩赞在《请约和好书》中又说："谨奉进金胡瓶一，金盘一，金碗一，玛瑙杯一，羚羊衫段一，谨充微国之礼。"[78]由这些书信所列礼物的具体品种可知，吐蕃的毛织品、皮裘制品、金银器、玛瑙器皿为表示友好与信义的主要物品。

唐、蕃之间一般的礼尚往来，吐蕃遣使向唐朝献的方物，除马之外，也多为这类工艺品。如唐永徽五年(654年)"八月，吐蕃使人献野马百匹，及大佛庐高五尺、广袤各三十七步"[79]。显庆二年(657年)"十二月，吐蕃赞普遣使献金城，城上有狮子、象、驼、马、原羝等，并有人骑。并献金瓮、金颇罗等"[80]。开元二十四年(736年)正月"吐蕃遣使贡献方物，金银器玩数百事，皆形制奇特。帝令列于提

73.《全唐文·弃宗弄赞：贺平辽东表》："雁飞迅越，不及陛下速疾。奴添预子婿，喜百常夷，夫鹅犹雁也，故作金鹅奉献。"转引自范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988年版，第256页。

74.《册府元龟》卷九六四，外臣部，封册二转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第32页。

75.《册府元龟》卷九七九，外臣部，和亲二转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第80页

76.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988年版，第38页

77.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988年版，第259页。

78.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988年版，第260页

79.《册府元龟》卷九七零，外臣部，朝贡三。转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第33页。

象门外，以示百僚”[80]。元和十二年(817年)，吐蕃遣使“献马十匹，玉腰带二条，金器十事，牦牛一”[81]。长庆四年(824年)十月，“吐蕃贡牦牛等，又献铸成银犀牛、羊、鹿各一”[82]。

从以上史料记载可知，吐蕃赠给唐朝的各类工艺品中，金银器所占比重较大，造型多样，“形制奇特”，赢得了唐朝皇帝的垂青。这表明藏族金属工艺在吐蕃王朝时期已取得了突出成就，并为后代所继承，元、明、清各朝以至今日，西藏最具特色的工艺品依然是金银铜铁器。传说吐蕃大相禄东赞至唐迎接文成公主，当他向文成公主称颂吐蕃物产时，就将“金银铜铁”与五谷、牛羊相提并论[83]。反映了金属宝器在唐代已是令吐蕃人引以为自豪的物产。

吐蕃金银器传入内地，不仅引起了唐朝帝王的兴趣，也对唐人的金银器制作产生了一定的影响。尚刚先生在《唐代工艺美术史》一书中指出：“内地熔铸金银以做器物的历史尽管可以早到秦，但唐代以前终归少见，而唐人的笔记小说却几次说起宫廷中的金银动物，如玄宗为杨妃造的蓝田玉磬，其底座是两只各重二百余斤的金狮子，懿宗时的内库又有不少高数尺的金玉马、骆驼、金凤凰、金麒麟等，这很有可能与吐蕃赠的金鹅、金鸭、银犀牛、银羊、银鹿有关。”[84]

吐蕃王朝不仅向唐朝皇帝献“方物”，也将工艺品赠给唐朝权贵，如《册府元龟》记，开元二十三年(735年)“吐蕃赞普遣其臣悉诺勃藏来贺正，贡献方物，兼以银器遗宰臣”。[85]元稹的《西凉伎》中忆及安史之乱前的繁盛情形时，有“哥舒府开设高宴，八珍九醒当前头……大宛来献赤汗马，赞普亦奉翠茸裘”[86]。诗中所说的哥舒，指盛唐时多次与吐蕃交战、唐西部名将哥舒翰，这表明吐蕃工艺品在内地的流传并不限于宫廷，其影响范围较广，甚至在唐人的文学作品中也得到反映。

唐代不仅有汉僧远赴吐蕃传教建寺，也有吐蕃僧人进入汉地。《汉藏史集》在叙及吐蕃赞普热巴巾为佛教所作的善业时言：“对祖先所建的各个寺院，按照盟誓的规定对残损的进行了修理，

80.《册府元龟》卷九七零，外臣部，朝贡三。转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第33页。

81.《册府元龟》卷九七一，外臣部，朝贡四。转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第139页。

82.《册府元龟》卷九七二，外臣部，朝贡五。转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第294页

83.《册府元龟》卷九七二，外臣部，朝贡五。转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981年版，第318页。

84.“噶尔为欢公主心，遂引吭而歌……歌曰：……吐蕃藏地，吉祥如意……山产诸树，土地广博，五谷翻备，滋生无隙。金银铜铁，众宝具足。畜马繁殖，安东如是。至奇稀有，公主垂听。”五世达赖喇嘛著、刘立千译：《西藏王臣记》，民族出版社，2000年版，第24页。

85.尚刚著：《唐代工艺美术史》，浙江文艺出版社，1998年版，第174页。

86.《册府元龟》卷九七一，外臣部、朝贡四。转引自苏晋仁等校

又在汉地五台山修建了寺院，在沙州的东赞地方、大海之中、铁树之上修建了千佛寺”[88]。沙州即今敦煌，莫高窟千佛洞有吐蕃王朝热巴巾时所开石窟及其出资抄写的藏文佛经，证明《汉藏史集》所记属实。这类寺院的建造必然也将吐蕃包括工艺美术在内的佛教艺术，传入汉地。

在唐、蕃战争中有不少汉族将士滞留蕃地、部分藏族将士落足唐土。这在客观上也促进汉藏民族融合，增进汉藏文化艺术的交流。唐蕃文化艺术相互渗透、相互影响，也在服饰妆扮上有所体现。白居易的长诗《缚戎人》即反映了这方面的情况，诗中叙述了落蕃士卒：“遣著皮裘系毛带，唯许正朝服汉仪。”并注：“蕃法，唯正岁一日许唐人之没蕃者服唐衣冠。”[89]这是吐蕃统治者令没蕃汉人着藏装。而与此同时，汉地却自发产生了“出自城中传四方”的时世妆，女子妆梳“斜红不晕赭面状”[90]，并非标新立异，而是仿吐蕃人赭面。吐蕃本有赭面之俗，妇女以糖质赭色涂面，以护肤、防风沙。当初，文成公主入藏“恶其人赭面，弄赞（松赞干布）令国中权且罢之”[91]，然而内地元和时世妆却流行赭面。虽有“儆戎”之说，但也反映了当时吐蕃势力逼近中原腹地，汉藏民族接触增多，双方文化、习俗相互影响，已涉及到日常生活的方方面面。

通过以上对唐代汉藏工艺美术交流的简要论述，可以看出，汉藏民族间文化艺术交流源远流长，工艺美术在汉藏文化交流中发挥了重要作用。内地工艺美术，尤其是丝绸、服饰的大量输入吐蕃，对改善藏族人民的物质文化生活作出了重大贡献，并产生了深远的影响；吐蕃金银器贡入唐朝宫廷，也影响内地金银器制作，出现了大量动物造型。凡此种种，均为唐代汉藏文化艺术交流增添了亮丽的色彩，留下了不朽的印迹。

证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981 版，第 138 页。

87.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988 年版，第 450 页。

88.达苍宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986 年版，第 107 页。

89.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988 年版，第 453 页。

90.范学宗、王纯洁编：《全唐文全唐诗吐蕃史料》，西藏人民出版社，1988 年版，第 455 页。

91.《册府元龟》卷九七八，外臣部，和亲一；转引自苏晋仁等校证：《册府元龟吐蕃史料校证》，四川民族出版社，1981 年版，第 25 页。

第二节
宋、辽、西夏时期汉藏工艺美术交流

唐朝与吐蕃自公元7世纪初即已互通往来，两个多世纪里，唐、蕃文化艺术交流从未间断，直到公元842年，因赞普朗达玛灭佛遇弑而导致吐蕃王朝崩溃时止。吐蕃王室分裂后，吐蕃境内各部相互征战，局势混乱，从此吐蕃无复统一。趁吐蕃王朝覆灭之机，唐朝收复了河西陇右原被吐蕃占领的大片领土。虽然晚唐时期汉藏民族间的往来未因吐蕃王朝覆灭、政局动荡而中止，但朝廷与吐蕃本土的联系基本断绝，与唐朝往来的主要是散处在其西部和周边地区的藏族割据势力。如公元862年，散居于甘、肃、瓜、沙、河、渭、岷、廓、叠（今属甘肃迭部）、宕（在今甘肃舟曲西北）之间的温末（或作浑末）数千人向唐进贡。

公元869年，吐蕃全境爆发平民和奴隶大起义，吐蕃的局势更加动荡。经过长期的分裂和动乱之后，一部分吐蕃贵族后裔依附于寺院，逐渐形成了大大小小的地方势力，邻近内地的藏族部落则多臣服于唐朝。此时的唐王朝也由于内乱而走向衰亡。10世纪上半叶的五代十国时期，内地也处于分裂动荡阶段。公元960年宋朝建立后，内地虽然在很大程度上结束了战乱，获得了统一，但宋朝的统治范围远不及唐朝，先后有辽、金、西夏等少数民族政权与之并存，彼此之间时战时和，政治、经济、文化等方面的往来不断。在这一特殊的历史阶段，宋、辽、西夏政权均与藏族地方部落首领及宗教势力存在直接的联系，这样使得内地和藏区文化艺术上的交流并未因为战乱及政权的更迭而停滞。

一、内地工艺美术对藏区的输入及其影响

1. 概说

宋代朝廷未能与存在于原吐蕃中心地区的各地方势力发生联系，只是与河、湟、西川各藏族部落首领政治、经济上存在一定的联系。由于政治、军事上的需要，宋朝对这些吐蕃部落采取羁縻怀柔政策，通过册封、赏赐、互市等方式，安抚、笼络诸蕃首领。汉藏工艺美术品也通过这些途径相互流传。

北宋对于控制凉州一带的吐蕃六谷部首领，一贯厚予封赐，所赐物品依然是吐蕃人乐于接受的锦帛、服饰等工艺美术品。六谷部崇奉佛教，遇有该部修建佛寺时，宋朝还赐给金箔物彩[24]。六谷部于1032年分裂，其所辖地区后来为西夏攻取，余部逃往湟水流域，依附唃厮啰政权。

在《宋史·吐蕃传》中有不少篇幅记载了北宋中后期朝廷与控制今甘肃南部、青海地区的唃厮啰政权之间的贡赐情况。宋朝赏赐唃厮啰的物品，则以茶和丝绸为主，兼有服装、金带、金银器等[92]。宋朝对诸蕃部落朝贡的赏赐十分丰厚，如北宋大中祥符八年（1015年），唃厮啰、李立遵、温逋奇、木丹一同遣使进贡名马，"估其值，约七百六十万"，而朝廷回赐物品的价值远远超过此数，赐物有："锦袍、金带、供帐什物、茶、药"等，另赐"金七千两"。[93]朝贡给甘、青吐蕃部落带来了巨大的经济利益。"贡使一至，赐予不赀，贩易而归，获利无算"[94]。宋朝为在军事上获得甘、青吐蕃部落政权的支持，以对付西夏的军事威胁，还百般笼络唃厮啰，既给予高官厚禄，又将大量的丝绸、茶叶输入甘、青吐蕃部落。如北宋仁宗宝元二年（1039年）六月，朝廷为联蕃以制西夏，遣使唃厮啰，"使击元昊，以披其势，赐予帛二万匹"[95]。次年二月，又诏唃厮啰出兵攻打元昊，"别赐紫衣、金带，绢二万匹。"由此看来，宋朝赏赐唃厮啰的丝绸数量远远超过唐朝对吐蕃赞普的赏赐。

宋朝除了与甘、青地区的唃厮啰政权保持政治、经贸往来外，也通过互市与其他吐蕃部落发生联系。宋朝与吐蕃各部的由官方置市的榷场贸易和被视为"私市"的民间贸易一直十分活跃。宋初为市马，互市于原（甘肃镇原）、渭（甘肃平凉）、德顺（甘肃静宁）三郡。熙宁（1068—1077年）年间，又于熙（甘肃临洮）、河（甘肃临夏）设场互市。南宋时，又在文（甘肃文县）、黎（四川汉源）等州设场贸易。南宋绍兴二十四年（1154年），又于雅州（四川雅安）设场。宋朝除了与吐蕃进行榷场贸易外，北宋还在秦州（甘肃天水）等地设买马场，并非单一从事马匹交易，也买卖各种汉藏物品。此外，诸蕃商人还云集到汉藏边境各城镇进行贸易，吐蕃内部的"蕃市"，民族贸易也十分兴盛[96]。来自汉地的茶叶、丝绸、瓷器等正是通过上述多种形式的贸易渠道而得以流传到吐蕃各地的。

由于宋代朝廷未与建立在原吐蕃核心地区的地方割据势力发生联系，有关内地与卫藏之间文化艺术交流的汉文文献记载尚付阙如，使如今对于这方面的了解受到很大的局限。值得庆幸的

92. 藏族简史编写组：《藏族简史》，西藏人民出版社，1985年版，第122页。

93.张光国著：《青海藏族史》，青海民族出版社，1997年版，第175页。

94.《续资治通鉴长编》卷八十四。转引自刘建丽：《宋代吐蕃的商业贸易》，《西北师范大学学报（社科版）》，1999年第2期。

95.《续资治通鉴长编》卷四零四。转引自李蔚著：《简明西夏史》，人民出版社，1997年版，第290页。

96.陈光国著：《青海藏族史》，青海民族出版社，1997年版，第140页。

97.参见刘建丽：《宋代吐蕃的商业贸易》，《西北师大学报[社科版]》，1999年第2期。

是，在目前保存于西藏的传世艺术品中，人们发现了宋代内地工艺品实物，如布达拉宫收藏的《不动明王像》、《贡塘喇嘛像》缂丝唐卡，罗布林卡收藏的宋代定窑白瓷盘等。在《米拉日巴尊者传》中有多处述及丝绸，还提到了米拉日巴的母亲使用瓷器招待客人的情形。这些有关丝绸与瓷器的零散记载，至少透露出这类工艺品在当时藏族人的生活中占有一席之地。

丝绸、瓷器本是内地的传统名品，西藏在 10 至 13 世纪间使用的丝绸、瓷器应当来自内地，因为在此前的唐代和随后的元代文献中，都明确记载着内地丝绸、瓷器等工艺品输往雪域高原的情况，目前西藏所藏的历代丝绸、瓷器实物也证明它们源自祖国内地。

上述传世文物和文献记载表明，宋代内地与西藏之间的经济文化联系，并未因为双方行政区域的一时缩减导致不再交壤而中断。在宋朝西部边地和吐蕃故地，先后与宋朝同时存在的多个地方政权，虽然在一定程度上阻碍了宋朝与西藏之间在经济、文化上的直接联系，特别是直接导致了两地官方之间经济文化往来的断绝，但是在民间，通过迂回曲折的方式，卫藏人民依然与内地保持着密切的经济文化联系。

在汉文文献中，虽然没有宋朝与西藏发生直接联系的记载，但存在于当时汉藏交界之地即今四川、青海、甘南一带的茶马贸易，事实上维系了千百年来一直延续不断的汉藏人民之间的经济文化交往，只是当时内地物品流入西藏所采取的方式，可能要经过“第三方”行政区域的中转，先以地近宋朝的若干藏区地方势力范围作中介，辗转流入卫藏各地，这在藏文文献的相关记载中得到了证实。

《米拉日巴尊者传》中记述，米拉日巴跟随卫藏的喇嘛学习咒术一段时间以后，因为没有得到他想要的最高级别的咒术，依然不肯离去。他一再恳请他的上师，将最殊胜的咒术传给他，对此，上师这样给予了回答：“求我咒术的人，从各处来的都有，从哦日三洲来的供养百千的黄金和翠玉；从卫藏来的供养百千的褐绒、酥油和青稞；从多、康、贡三处来的供养顶好的茶和绸缎……”[1]没有相当的物质酬偿，上师不会轻意就将高级咒术传给米拉日巴的，这是《米拉日巴尊者传》此段文字的中心意思，对此我们无须理会。然而，这一记载却透露，当时各藏区所提供的供养物品种类各不相同。拥有上等茶叶和丝绸的多、康、贡三处就是当时地近宋朝领地的青海、甘肃南部、四川藏区及西藏东部地区。这些地区利用其毗邻宋朝的地缘优势，直接或间接与宋朝进行茶马贸易，从宋朝统治的汉地获得的茶与丝绸，在品种和数量上

肯定要多于其他藏区，这是不言而喻的。生活在这些地区而决定到卫藏朝圣、学法的人，带上极品的绸缎与茶叶作为供养卫藏上师的礼品，应当是再好不过了。由此可以推断，在藏传佛教后弘期，宋朝西部边地的茶马贸易和藏传佛教信仰者到卫藏地区朝圣与学法，是促成内地物品经甘、青、川、滇等地区向西藏输入的重要途径和动因，正是通过这一渠道，汉藏文化艺术交流持续未断，汉藏工艺品得以相互流传。

宋朝与西藏的文化艺术交流，除了通过上述间接的方式进行外，还通过汉藏两地佛教僧侣的往来而实现直接的交流。藏传佛教后弘期的下路弘法，佛教由青海向卫藏传布，汉地和尚曾在这一地区参与了为后弘期最初的出家人贡巴饶色授比丘戒的活动。卫藏桑耶寺的领主听说佛法于这一地区重兴，便从卫藏派了卢梅·喜饶楚臣等七人（一说十人）至青海藏区学习佛法。[99]这批前来学法的卫藏人自然会在当时这一汉藏文化交融地区接触到内地文化艺术，当他们最后自青海返回时，将佛法连同内地文化艺术一起传入西藏，是不无可能的。

此外，藏文史料和《辽史》中也有关于西藏教派首领与西夏、辽政权之间僧侣、使臣往来的明确记载。西夏与辽统治的地区原本有着深厚的汉文化根基，臣属于这两个地方政权的百姓中，有很大一部分就是汉族人，西夏、辽政权与藏传佛教教派首领的往来，自然会促进汉藏文化艺术交流。

尽管西夏与辽统治地区的汉文化已经融入了党项、契丹等游牧民族文化，相对于宋朝统治下的汉地文化来说不够纯粹，但当时作为先进文化的汉文化仍在西夏、辽居于主导地位，藏传佛教势力与西夏、辽政权的接触，也使汉文化艺术有机会深入到西藏腹地。如萨迦寺座主扎巴坚赞（八思巴的伯祖父）的弟子觉本在西夏任国师，西夏曾将许多银器珍宝及锦缎伞盖献给萨迦寺。[100]

当时经过汉地的西藏僧侣、使臣在各自完成其主要使命的同时，也为汉藏文化艺术交流做出了一定贡献。那些至今仍保存在西藏的宋代工艺品，很有可能就是由僧侣、使臣带去的，现在被归

98.张澄基译：《米拉日巴大师集》中卷，民族出版社，2001年版，第674页。

99.达苍宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986年版，第112页。

100.阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第5页。八思巴又说："我的祖父之时，西夏王曾献一可将公鹿从角尖整个罩住的锦缎伞盖。"汗王（忽必烈）派人到萨迦去察看，回报真有此物。参见第162页注21。

于宋朝名下的西藏传世缂丝和瓷器，或许原本来自西夏或辽统治的地区。因为这些少数民族政权与宋有着密切的政治、经济联系，如北宋与西夏最初也存在贡赐关系，并进行榷场贸易和其他形式的民间贸易。西夏用毛织品、青盐、宝石、蜜蜡、翎毛等与宋交换罗绮、缯布、瓷器、漆器等■；同时，西夏也有能力生产锦帛、缂丝■，辽也能生产高质量的瓷器■，他们的生产技术有的直接来自宋朝。因为当时北方少数民族地区的工艺美术远落后于汉地，在技术与艺术表现形式上多借鉴、效法宋朝制品，工匠也有很多是原宋朝的臣民，西夏与辽的工艺品在很多方面体现着汉地作风。因而可以说，西夏、辽与藏传佛教势力的往来，使西夏、辽的工艺品传入西藏，也对汉藏文化艺术的交流起到一定的积极作用，或者说它们自身也是汉藏文化艺术交流的一个重要组成部分。

2. 丝绸对藏区的输入及其影响

宋代丝织品主要通过赏赐甘、青吐蕃部落首领和茶马贸易等途径传入藏区。宋代赏赐六谷部、唃厮啰等吐蕃部落头目的丝织品在数量上十分可观。如北宋朝廷给唃厮啰封授官职，同时定期赐给固定份额的丝织品，如同朝廷发给官员的俸禄。不仅给予唃厮啰本人，还惠及其妻、子及下属。北宋宝元元年（1038 年），加封唃厮啰为保顺节度使，赐绢、茶，还规定每年“支大彩一千匹，角茶一千斤，散茶一千五百斤”。次年给唃厮啰妻、子“各赐紫衣、金带、器币及茶，每月别给彩绢各十五匹”■。对唃厮啰动辄赏以绢帛，如前所述最多一次达二万匹。宋代经由这种赏赐而传入河湟地区的丝绸不可胜计。

上述宋朝对唃厮啰的笼络政策，有力地促进了甘、青藏族地区经济、文化的发展，对这一地区的生活习俗也产生了影响。唃厮啰本人的服饰明显带有汉风，如北宋仁宗宝元年间（1038—1040 年），宋使至青唐城（今西宁），见唃厮啰“冠紫罗毡冠，服金线花袍、黄金带、丝履”■。锦袍、金带是宋朝频繁赏赐的高官服饰，丝履也与吐蕃人着皮靴的传统判然有别。

宋代藏族人民已普遍饮茶，茶成为汉藏贸易中最主要的物品，已占据了原属于丝绸的首要位置。宋朝为获得作战必备而内地又紧缺的马匹，与周边的藏族部落进行由官方控制的茶马贸易。除以茶易马外，购马还用丝绸、金银、钱币等支付。对于贡马的西北藏族部落的回赐，多为茶叶、彩绢，史书中常称之为“茶、彩”。“彩”指代

丝绸，与明代将丝绸称为“彩”、“彩币”同理。

宋朝为支付马费，除由官方不断从内地征调大量藏族人民喜爱的茶叶名品外，还由官方设置专门机构组织大规模生产丝织品，以供贸易之需。如北宋在成都设立转运司锦院，南宋改为茶马司锦院，生产适应西北和西南少数民族需求的丝织品，以之在“市马场”换取马匹[106]。成都锦院在转运司阶段，生产的织锦有二十多个品种，而到了南宋茶马司阶段，根据少数民族的爱好而织出了更多不同的花样，品种已增加到三十多个[107]。《蜀锦谱》对此做了较为翔实的记载，其中包括各色的被褥及不同花色的织锦，诸如瑞草云鹤、宜男百花、雪花球露、如意牡丹、百花孔雀、穿花凤、六金鱼、水林檎、聚八仙、飞鱼、天马等纹样[108]，不一而足，如此丰富多彩的织锦传入藏区，显然使内地装饰艺术也随之在藏区得以流传。那时与宋朝进行马匹交易的，主要是原为吐蕃王朝治下的诸蕃部落，包括原生活在卫藏地区的吐蕃人和被吐蕃人兼并、同化的各少数民族。由此可知，宋代与茶马贸易相伴随的丝马交易，对宋代的丝织品生产也起到了显著的促进作用。

宋代丝绸输入甘、青、川藏区后，再由这些地区转而传入卫藏各地，在藏文文献中有关 10 至 13 世纪吐蕃人宗教、社会生活的记载也多处提到丝绸，如藏传佛教后弘期，西藏人为迎请克什米尔大班第达释迦室利班扎来西藏弘传佛法，供上的礼物中就有：上缎衣服一套、上缎华盖一顶[109]。11 世纪出生在前藏的佛学大师玛尔巴在离家前往大喇嘛卓米处学经时，所携带的财物中也有一匹丝绸。玛尔巴的弟子米拉日巴等为能学到教义，必须向他奉送全部的外产和内产，外产指牲畜，内产包括丝绸。米拉日巴父亲的书面遗嘱中提到的财产也有丝绸一项[110]。前述米拉日巴学咒时的上师所言，从多、康、贡来的人多供养茶与丝绸，即说明当时内地与卫藏之间存在着一条经济、文化通道，茶和丝绸等内地物品可经由这一渠道传至卫藏。《米拉日巴尊者传》中经常提到的丝绸，不仅作为财物供养上师，也是富有者的服装用料。出身于后藏富裕的商人、农民家庭的米拉日巴，当其后来回忆童年生活的富足

101.李蔚著：《简明西夏史》，人民出版社，1997 年版，第 292 页。

102.谢继胜著：《西夏藏传佛画研究》，河北人民出版社，2001 年版，第四章。

103.叶喆民著：《中国陶瓷史纲要》，中国轻工业出版社，1989 年版，第 186 页。

104.《宋史·吐蕃传》。

105.陈光国著：《青海藏族史》，青海民族出版社，1997 年版，第 143 页。

106.回顾著：《中国丝绸纹样史》，黑龙江美术出版社，1990 年版，第 119 页。

107. 吴淑生、田自秉著：《中国染织史》，上海人民出版社，1986 年版，第 175 页。

108.（元）费著：《蜀锦谱》。

109. 廓诺·迅鲁伯著、郭和卿译：《青史》西藏人民出版社，1985 年版，第 698 页。

110. [法]石泰安著、耿昇译：《西藏的文明》，中国藏学出版社，1999 年版，第 129、167、169 页

111. 中国佛教文化研究所主编、张澄基译：《米拉日巴大师集》，民族出版社，2001 年版，第 660 页。


《不动明王像》(细节)

时，说："妹妹和我小的时候，穿的都是最好的绸缎；头发上总是满戴着珠宝的饰物。"[111]在《米拉日巴大师集》"中阴救度密法的开示"一篇中，这样描述长寿女："她穿着白绸长袍，上面绣着红花与火舌的图案，衣边以五种珠玉严饰；裙之上端镶有珍珠丝带璎珞……"长寿女的住处是"白绸做的帐篷，金质的帐幕"。这些描述虽然带有一定的文学色彩，其可信度无法同史书记载相比，但它至少表明，丝绸在米拉日巴时代的卫藏是常见的贵重物品，曾被广泛地运用到宗教和日常生活中，因而在传记、传说中得到反映。


[图 6] 《不动明王像》缂丝唐卡 南宋
长 160 厘米 宽 76 厘米 布达拉宫藏

西藏至今保存的最早的内地丝织品，是布达拉宫收藏的三幅珍贵的宋代缂丝唐卡：《不动明王像》、《忿怒不动明王像》和《贡塘喇嘛像》。它们体现了内地缂丝工艺与藏传佛教绘画艺术的完美结合。《不动明王像》[图 6]，主尊具有典型的藏传佛画作风，而主尊两侧的缠枝莲花纹，从形态到配色，则明显来源于宋代丝绸纹样。明朝以前，在西藏的唐卡和其他佛画中，主尊周围罕见富于自然气息的花卉织物纹，而多布满各式小型佛像、护法神像、上师像等。这幅唐卡显然不同于习见的西藏佛画，而融入了内地装饰因素。

在黑水城出土的西夏缂丝唐卡《绿度母像》中，主尊莲座下方

和画面上下包首的部位，也有与《不动明王像》中的缠枝莲花相近似的莲花纹。对这两幅缂丝唐卡的产地，姑且不论[112]，但可以肯定的是，这两幅缂丝唐卡的缠枝莲花造型，体现的是宋代汉地审美风尚。因自唐代后期，花卉纹逐渐在汉地各类工艺美术装饰中居于主导地位，宋代花鸟画的繁荣，更进一步促进工艺美术装饰采用具有写实风格的花卉纹样。即便是黑水城缂丝唐卡产自西夏，那么其中的莲花纹也应当是受到了宋朝工艺美术的影响。因为当时西夏以及辽、金少数民族政权一直与宋朝保持密切的政治、经济、文化往来。西夏及辽、金的工艺美术在总体风格上呈现出与宋朝相接近的作风，西夏唐卡较之西藏唐卡在艺术风格上与宋朝绘画作品更为接近，是很自然的。黑水城缂丝唐卡不仅画面中有缠枝莲花纹，而且花纹较写实，从这一点来看，体现的也是宋人作风。再者，"从色调来看更像是一幅完全汉地风格的作品"，"绿度母的上身穿一件较短的完全汉地式样的镶边开襟坎肩"[113]，在主尊背后出现山石树木。这种形态的山石树木不是受这时期西藏唐卡艺术的影响，而是来自汉地艺术的浸染，山石上还有孔洞，只能表示那是对太湖石的模仿。唐人对太湖石的爱好[114]，曾影响辽、金人的趣味，辽的丝织品上已出现了花鸟湖石[115]。金攻陷北宋都城，女真人将汴梁宫苑中的太湖石与宫廷珍玩一同运至燕山（金中都，今北京城南）[116]，又是一例。太湖石这类内地风物，出现在西夏唐卡上，也就不足为奇了。

总之，通过以上对黑水城缂丝唐卡艺术特征的分析，可以看出黑水城缂丝唐卡明显具有汉地艺术特点。而布达拉宫缂丝唐卡又与之存在相似之处，说明宋代汉地文化艺术对西藏和西夏两地的藏传佛教艺术均产生了显著的影响。

当宋代丝绸大批量地输入西藏各地时，西夏也通过与萨迦派之间的宗教往来而将丝绸传入藏地，但其数量毕竟有限。因为西夏境内的丝绸生产尚不足以自给，还依赖贸易从宋朝获得。据《萨迦世系史》所记，西夏国师觉本供奉萨迦寺的锦缎伞盖，或许就产自宋。

112. 谢继胜著：《西夏藏传佛画——黑水城出土西夏唐卡研究》，河北教育出版社，2002年版，第106—109页。此书作者据《不动明王像》题记中有康巴上师敬献萨迦祖师扎巴坚赞（1147—1216年）的线索，而联系到萨迦派与西夏王室的往来，进而指出此唐卡可能是萨迦国师在西夏定制的，理由是西夏文文献中提到西夏有一些缂丝作坊，缂丝《绿度母像》，"表明西夏人有能力创造如此技艺高潮（超）的艺术作品"；对缂丝《贡塘喇嘛像》的来历也做此推测。

113. 谢继胜著：《西夏藏传佛画——黑水城出土西夏唐卡研究》，河北教育出版社，2002年版，第104页。绿度母的上衣，是宋代流行的女子服装，福州南宋黄升墓中就出土了这种镶边的背心。

114. 唐代白居易曾写作《太湖石记》一文，唐三彩中亦有仿太湖石假山水池，高18.5厘米，西安唐墓出土，陕西省博物馆藏。

115. 薛燕、吴微微编绘：《中国丝绸图案》，中国书店出版社，1999年版，第134页。

116. 至今那些来自汴梁的太湖石在北京北海仍有遗存。参见北海公园团城内的展览说明。

宋朝丝绸输入藏区对西藏宗教和社会生活均产生了不同程度的影响，它不仅通过上述藏文文献记载得到证实，也在西藏绘画、雕塑等艺术作品上得到反映。吐蕃分治时期的寺院壁画中就出现了内地丝绸纹样。虽然寺院壁画表现的主题是佛教，但内容也会涉及现实生活，现实中人的服饰也会在壁画中得到反映。即使是表现佛和其他尊像，形态、比例、尺度等要严格按照《造像度量经》的要求绘制，但对服饰花纹这类细节的描绘要相对自由，画工更能够发挥主观创造性。画工所绘的纹样不可能凭空捏造，往往有现实依据，现实中的丝绸服饰一般会成为绘画、雕塑艺术模仿的对象，多表现其所处时代对其影响最深刻、最受欢迎的服饰纹样，这就导致各个时期绘画中人物服饰上的纹样往往具有鲜明的时代特征，有的直接反映了那个时代丝绸的装饰面貌。

通过对西藏壁画中装饰纹样的考察，有助于了解各个时期内地丝绸在西藏流传的情况，尤其是在文献记载相对匮乏的时代，能够借助壁画中的图像获取现实生活的相关信息，显得更为重要。

西藏佛教后弘期建造的扎塘寺，壁画中菩萨、供养人等多身着各种花卉纹样的服装，与宋代丝织品以花卉、植物纹样为主题的装饰风尚相吻合；纹样布局疏密有致，也与宋代图案组织严谨的作风相一致；壁画中佛、菩萨、供养人的衣缘多用花纹醒目的织物镶边［图 7］[117]，这也是宋代服装惯用的装饰手法；有的外衣绘出外绕圆晕的花朵，据宿白先生考证，这种服饰纹样来自中原，它曾出现在唐、五代



［图 7］扎塘寺壁画 11 世纪末 12 世纪初

117. 西藏自治区文物管理委员会编：《西藏佛教寺院壁画艺术》，四川人民出版社，1994 年版，图 146—165。

118. 宿白著：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 70 页、第 85 页注 40、41。

119. 西藏自治区文物管理委员会编：《萨迦寺》，文物出版社，1985 年版。另参见甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版，图 198，哥窑碗。书中称此器是西藏分治时期自内地传入，是否宋器，存疑，哥窑在学术界有属于宋和属于元两种不同的观点。

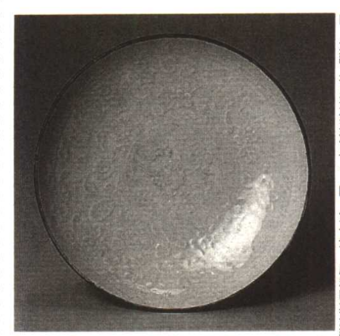
120.2000 年 9 月笔者参观时所见，因隔着玻璃展柜，无法确认是否宋器、产自何地。

121. 西藏博物馆陈列的两件青瓷开片碗，一大碗，一中碗，均花口式，胎较薄，有元代制品特征。布达拉宫藏青瓷开片碗，参见布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996 年版，第 187 页。

122. 在西藏阿里札达县托林寺红殿壁画的供奉图中，两供桌上各供两瓶，一白色，一黄色，器型均为宋代典型的玉壶春瓶式，此处描绘的是否为传入吐蕃的内地花瓶不得而知，但仅从图形上判断，其中白瓶是宋瓷玉壶春瓶的可能

绘画作品中，并出现在北宋崇宁二年（1103 年）镂版刊行的《营造法式》卷三十三《彩画作制度图样》中[118]。这些都说明扎塘寺壁画与内地丝绸艺术之间的渊源关系，为宋代内地文化艺术传入西藏提供了有力的证据。

西藏的雕塑有多种类型，如石雕、木雕、泥塑、陶塑、金属造像等，所用材料十分丰富，表现题材以佛教为主，成就最为突出的是各式佛教尊像。西藏佛教造像，也与唐卡和寺院壁画一样，受到内地丝绸艺术的影响。很多造像所表现的是丝绸装束的佛、菩萨、高僧等，因而在佛教造像上，也出现了丝绸装饰的印迹。如存于西藏康马县艾旺寺、制作于 11 世纪初的泥塑菩萨残像，服装上布满浮雕的丝织图案团窠纹。


［图 8］ **定窑白釉印花盘** 宋代 高 4.3 厘米 口径 19.7 厘米 底径 6.3 厘米 罗布林卡藏


［图 9］ **哥窑开片瓷器** 宋代 高 8.3 厘米 口径 18.8 厘米 底径 7.6 厘米 罗布林卡藏

3. 瓷器及其他工艺对藏区的输入及其影响

五代、宋、辽、金时期，中原内地与西藏的文化交流不及唐代兴盛，史书中未见有关内地瓷器传入西藏的记载。但在藏传佛教后弘期，下路弘法即佛教由邻近内地的青海地区传入西藏，吐蕃僧侣返藏时，将适于饮茶的瓷器携往西藏不无可能；宋代汉藏两地进行茶马贸易，瓷器与茶叶同时输入西藏也在情理之中；西夏曾通过贸易获得宋朝瓷器，西夏宫廷与萨迦派僧人有直接的往来，也有可能将宋瓷传入藏地。据称萨迦寺收藏的瓷器约二千二百余件，其中多为元、明瓷器，也有少量宋瓷[119]。拉萨罗布林卡藏有宋定窑白釉印花盘［图 8］，盘底心印梅花，内壁为四季花、回纹，口沿镶铜。此盘造型、装饰与制作工艺，都体现出处于鼎盛阶段的北宋定窑瓷器作风。西藏博物馆陈列的青釉碗，时代也为北宋[120]，西藏博物馆和布达拉宫均藏有青瓷开片碗，也被认定是宋代哥窑器［图 9］[121]。

这些珍藏于西藏的传世宋瓷，包括高品质的名窑制品，由于缺乏文献记载，尚且无法确定是宋代传入西藏的，因也存在宋以后传入的可能性。但通过那时西藏的壁画所描绘的物象，可发现一些当时社会生活的蛛丝马迹，透露有关瓷器的些许信息[122]。

性更大，宋代玉壶春瓶多为瓷质，也有少数金属的，青海省博物馆陈列品中有宋代铜玉壶春瓶。瓷器在吐蕃倍受珍视，将其作供器以表达对佛的敬信，不难理解。在内地，唐代皇家就以秘色瓷器供奉法门寺佛舍利；宋代瓷器生产空前繁盛，瓷器在很大程度上取代了金属、漆木器等，瓷质造像、法器、供器增多，常供设于大小寺院。以瓷器供佛的做法也有可能影响到西藏。关于托林寺红殿的年代存在不同认识：一



［图 10］**高丽青瓷描金镶嵌菊花纹渣斗** 公元 12 世纪 高 6.4 厘米 口径 22.5 厘米 底径 7.8 厘米 现藏于西藏



高丽青瓷描金镶嵌菊花纹渣斗

为宋代，二为 16 世纪，此处依据前一种断代。参见甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版，图 189。西藏自治区文物管理委员会编:《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001 年版，图 29。

123. 米拉日巴(1040—1123 年)，是 11、12 世纪吐蕃著名的佛学大师。《米拉日巴尊者传》成书于明中期。

124.［法］安娜·沙耶著、岳岩译:《西藏瓷器制造考》，《国外藏学研究译文集》第九辑，西藏人民出版社版，1992 年版，第 236 页。

125. 西藏文物管理委员会编:《札囊县文物志》，1986 年，内部资料。

126. 吴丰培编:《清代藏事奏牍》(下)，中国藏学出版社，1994 年

在藏文文献中有关吐蕃分治时期社会生活的记载里也提到瓷器。瓷器在吐蕃被视为贵重物品，在重要的场合使用瓷器以表示郑重。如《米拉日巴尊者传》[123]中记述了当其母亲希望获准归还其父亲的遗产时，举办了一次宴会，用瓷茶碗斟青稞酒。“这些瓷碗完全可能是从中原汉地输入的。”[124]因为当时西藏不可能从其周边国家和地区获得瓷器，因为印度、尼泊尔等国在古代均从中国进口瓷器，而且在 19 世纪以前中国是世界上瓷器品质最高、出口量最大的国家。再者，当时西藏也不能生产瓷器，至今未发现分治时期的西藏本地瓷器和瓷窑遗址。被确认为西藏烧造的瓷器是产自山南扎囊县普布瓷窑的白底蓝花瓷器，“普布瓷窑大约创建于明代，兴盛于明代晚期和清代早、中期，清代晚期开始衰败以至于废弃。”[125]此窑瓷器当是在内地元明清青花瓷器的影响下产生的。历史上西藏瓷器的品种、产量十分有限，质量更无法与内地瓷器相比，否则不会从数千里之遥的内地历经艰险输入易碎的瓷器。西藏至今保存的古代瓷器绝大部分是景德镇窑、龙泉窑等内地瓷窑的制品。清末驻藏大臣张荫棠在藏力主新政，以使西藏走向现代化，他在呈给朝廷的有关西藏改革的办事草章中，明确提出:“学制磁(瓷)器、洋磁(瓷)杯盘……各种民间日用之物，能自制造，即不假外求”[126]，这也证明至晚清西藏瓷器尚不能自给。

西藏还珍藏有高丽青瓷描金镶嵌菊花纹渣斗［图 10］[127]、高丽



[图 11] 高丽青瓷斗笠碗 布达拉宫藏

青瓷斗笠碗[图 11][128]、高丽青釉白花高足碗[129]，也应当是宋、元时期由内地传入的。朝鲜在新罗时代受中国越窑青瓷影响而烧造的青瓷，曾赢得了出使高丽的北宋文人徐兢的赞美[130]，南宋太平老人在《袖中锦》一书中将“高丽秘色”与“定磁（瓷）”、“蜀锦”、“端砚”等名产一同列为“天下第一”。通过“朝贡”和贸易等方式，传入中国的高丽青瓷品种、数量较为可观，中国的东北、华北、东南以至华南等地区均有传世或出土的高丽青瓷[131]。既然定窑瓷器能传入雪域，那么同被列为“天下第一”的高丽青瓷由内地传入西藏也是合乎情理的。

瓷器自身具有耐酸碱、耐腐蚀、易清洁等特点，能够经得起时间的磨蚀而不改变面貌，且恒久如新。虽然其易碎，在古代的运输条件下，传入高原雪域十分不易，输入量受到制约，与输入藏区的丝绸、金银器相比，可以说是百不及一[132]，然而西藏至今传世的内地各个时期的瓷器仍远较同时期的丝绸、金银器为多。此外，瓷器具有不可再生的特点，它不会如金属制品那样，因色泽、样式、装饰陈旧而被熔化重新加工，这也是瓷器传之久远的重要原因。目前在西藏所藏的10至13世纪的瓷器数量虽然十分有限，但却提供了内地与西藏之间经济、文化交流的重要线索。在史料与传世实物相对匮乏的阶段，它们的存在显得弥足珍贵。

版，第1348页。

127.中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2000年版，第240页。

128.西藏布达拉宫管理处编：《布达拉宫》，中国旅游出版社，1996年版，第188页。此器与宋代定窑、景德镇窑的斗笠碗形制相同，足稍高。

129.西藏自治区文物管理委员会编：《西藏文物集粹》，紫禁城出版社，1992年版，图110。此器时代标明是10—13世纪，足底包银边，罗布林卡藏。从造型上看，此碗与中国内地元代高足瓷碗形制相同，当属13世纪的制品。

130.参见叶喆民编：《中国古陶瓷文献备考》，国家文物局扬州培训中心，1990年印，第18页，徐兢《宣和奉使高丽图经》。

131.任志录、刘婉香：《高丽镂孔镶嵌青瓷枕》，《中国文物报》2002年1月9日。

132.这是基于对古代汉藏文献的研究作出的判断，因瓷器未被元明清朝廷列入常规赏赐品之列，关于丝绸和金银器的记载比比皆是，而对于瓷器的记载只零星见于汉藏文史书，有关赏赐品的记载中多将其省略。

二、藏传佛教艺术在内地的流传及其影响

1. 概说

宋、辽、金、西夏统治的10至13世纪,内地相对于统一的唐朝而言,处于战乱阶段,而此时原吐蕃王朝统治地区更是处于割据分裂状态,这一历史阶段也被称为吐蕃分治时期。藏区各地的经济、文化较之吐蕃王朝时期趋于衰退。在藏区与内地的文化交流上,尽管仍是双向进行的,但是大多数情况下,以内地文化艺术向藏区的输入为主,而藏区文化艺术对内地的输入相对减弱。这从宋朝与甘、青地区的唃厮啰政权的往来中就可以看出,尽管内地输往藏区的主要是丝绸,但丝绸是承载内地文化艺术的重要媒介,当这些物质产品输入藏区,同时也使其承载的精神因素流传于藏区。加之,藏传佛教后弘期,由甘、青地区传回卫藏的佛教也将其所承载的内地文化艺术传回卫藏,然而,这一时期无论是通过宋、辽、西夏政权与藏区首领及佛教上层的往来而传入内地的礼品,还是经由茶马贸易输入内地的物产,其中绝大多数为马匹,其次为少量的金银、玉石和毛织品,而这类物品多数是作为礼品流传于上层权贵间,其象征意义大于实用意义。尽管西藏的僧人也与辽、西夏发生过联系,但因这时期的西藏佛教尚处于恢复期,在文化艺术上还不具备较强的影响力。

在这样的前提下,藏区艺术对内地的输入及影响自然不及内地文化艺术对西藏的输入及其影响。尽管如此,仍然能够通过文献和传世艺术品捕捉到10至13世纪藏传佛教艺术在内地流传的些许信息及其影响的印迹。

北宋时期藏传佛教工艺美术传入内地,一部分是通过宋朝与唃厮啰政权之间的往来实现的,如据《宋史·吐蕃传》的记载,唃厮啰所贡的方物,除了必不可少的马,还有乳香、毛织品、金银铜铁器、珍珠、象牙、玉石等;宋朝与唃厮啰政权进行茶马贸易,在以名茶交换良马的同时,唃厮啰地区生产的毛织品、麝香等也进入市场,换回内地的绢帛、绫锦、棉布等商品■。北宋与唃厮啰通过“贡”、“赐”和茶马互市交换的物品中离不开与日常生活密切相关的工艺美术品,其交换的品种,大部分是在唐、蕃之间就已相互流传的品种。

同时,藏区艺术对内地的输入还通过藏传佛教僧侣往来于辽与西夏这一渠道。根据蒙元时期藏传佛教在内地的流传而出现的一般情形推测,10至13世纪藏传佛教僧人进入内地必然也将佛经、法器、供器之类佛教艺术品带往内地,这样自然对

内地艺术产生或多或少的影响。正是基于这样的认识，笔者努力搜寻有关藏传佛教对内地艺术影响的蛛丝马迹，结果证实了最初的推测是合乎情理的，已发现的实物资料不止一项，其中以与藏族人民的生活联系最为紧密的丝绸所反映的藏族艺术因素最为显著。

133. 陈光国著：《青海藏族史》，青海民族出版社，1997年版，第175、176页。

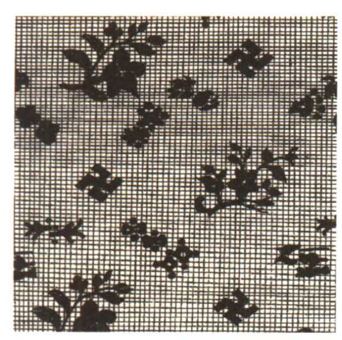
134.杂宝纹中的“双犀角”，即是七珍中的象牙。徐仲杰著：《南京云锦史》，江苏科学技术出版社，1985年版，第137页。

2. 藏传佛教艺术对内地丝绸的影响

唐代丝绸实物存世较少，尚未发现其装饰受吐蕃王朝艺术影响的印迹。目前，已发现具有藏族装饰艺术特点的内地丝绸最早出现于宋代。宋代的丝绸图案中出现了在以往传统装饰中尚未发现的含七珍中部分宝物的杂宝纹。

杂宝纹在元代瓷器和丝绸装饰中较流行，构成杂宝图案的各种宝物有来自藏传佛教的八吉祥、七珍和道教宝物及钱币等。杂宝中的八吉祥、暗八仙等早已广为人识，而对于七珍与杂宝纹的关系，却鲜有人提及。人们在论述杂宝纹时，多注意到珊瑚、犀角、方胜等纹样，而对其中的属于藏族七珍的国王耳饰、王后耳饰、大臣耳饰、象牙、三眼宝石避而不提。这是源于人们对藏族七珍图形缺乏认识，未能将杂宝图案与藏族七珍作比较而加以辨识。

象牙与犀角形态相近，易被混淆，实际上在藏族七珍中二者是有区别的，犀角一般单个出现，而象牙则成对组合 ■。七珍纹中的三种耳饰常呈双菱形、双环形、银锭形(有时交叉呈X形)，与内地方胜、玉钏、双钱、银锭、金锭形态相近，一般情况下人们对其不加细究，以汉地风物比附之而造成误判。实则七珍与上述方胜、古钱等内地宝物是有区别的，出现在宋元装饰纹样中的七珍往往缀饰珍珠，这在藏族装饰中表现得十分明确，在元代丝绸杂宝纹中的七珍，与藏族七珍形态较为接近。如布达拉宫收藏的刺绣唐卡《静息观音坛城》的绣地和镶边织锦，所饰杂宝纹中的七珍，形象鲜明，均有缀珠。而内地明清丝绸图案、瓷器装饰中七珍有不同的变化，不是严格按照藏族七珍的形态表现，随意性较强，有的图形被表现得似是而非，不易辨识，这与内地工匠对七珍的特定形态



［图 12］杂宝折枝小花卉纹丝织品
宋代《中国丝绸图案集》



［图 13］杂宝折枝花卉纹丝织品
宋代《中国丝绸图案集》

缺乏认识有关，当然也不应排除七珍传入内地之后被内地艺术消融、改造这一因素。最终，七珍演变为融汇汉藏、佛道装饰于一体的杂宝（也称八宝）。

明确了七珍的特点及其变化，再来审视宋代丝绸中的杂宝纹，就会对其有正确的认识，这些杂宝并非它物，而是藏族七珍中的部分宝物，在一件宋代丝织品上装饰由折枝花纹、卐、珊瑚、银锭形耳饰、环形耳饰、犀角等构成的散点图案［图 12］[135]。南宋福州黄升墓出土的杂宝纹罗，饰卐、环形耳饰、珊瑚等图案[136]。另一宋代折枝花丝绸上的杂宝也含环形耳饰［图 13］[137]。

以往学者没有注意它们与藏族艺术之间的联系，主要源于这样的认识：宋代不同于唐代和元代汉藏文化艺术存在密切联系，内地艺术受藏传佛教艺术影响始自元代；习惯于认为宋代艺术具有纯粹的汉族艺术作风。然而上述文献、传世及出土文物表明宋代汉藏之间不仅存在文化艺术交流，内地丝绸与瓷器输入雪域，在西藏的绘画、雕塑上留下清晰的印迹，藏传佛教僧人还在内地订织《不动明王像》一类缂丝唐卡，那么藏族商人向内地订织装饰藏族纹样的丝绸也是合乎情理的；为进行与吐蕃部落之间的茶马贸易，宋朝官方设立专门的机构，生产用于交换马匹的丝绸。据《蜀锦谱》记载，南宋成都茶马司锦院就承担织造这类丝织品的任务，民间贸易也以丝绸易马。为迎合对方的需求，在装饰上采用藏族纹样也是理所当然的。在这样的前提下，内地丝织工匠有机会接触藏族装饰艺术并受其影响，在内地的丝绸装饰中也吸收了藏族纹样，因而促成七珍纹在内地得以流传，并在流传过程中不断演变，致使出现在内地官宦人家黄升服饰上的七珍已与其原型大异其趣。

据明代张应文《清秘藏》记载，宋代织锦花纹纷繁多样，其中有“红七宝金龙”，这很可能就是受藏族人喜爱的由七珍（也称七宝、七宝饰品）和龙纹构成的图案，其常见于元、明丝绸及瓷器装饰上。

卐是宋代丝绸装饰中出现频率很高的纹样，如在江苏金坛周

135. 薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书画出版社，1999 年版，图 111。

136. 吴淑生、田自秉著：《中国染织史》，上海人民出版社，1986 年版，第 183 页。

137. 薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书画出版社，1999 年版，图 102。

禹墓和福州黄升墓中均出土了带卐的丝绸[138]。这也与藏族装饰艺术的影响不无关联。原因是卐虽然早在原始社会的辽宁小河沿文化的陶器、青海乐都彩陶和内地青铜器上已有所见，自汉代起随着佛教传入汉地，而在工艺品装饰上的运用渐多[139]，但是对卐的表现内地毕竟无法同藏区相比。卐原本是藏族传统装饰，西藏日土县原始岩画上就已出现了卐，佛教传入吐蕃后，卐更受推崇，在藏传佛教寺院和民俗装饰中几乎是无处不在。宋人为了适应藏族僧俗的需求而大量织造装饰卐的丝绸，是顺理成章的做法，其结果也促使内地丝绸卐装饰增多。

宋代丝绸卐装饰的一个显著特点是，卐常常与七珍形象结合在一起，构成杂宝图案，两者之间的联系十分紧密。元、明供应藏族的丝绸、瓷器装饰亦多采用这种装饰组合，这也可以作为宋代丝绸卐装饰的流行与藏传佛教装饰影响相关的旁证。

这些受到藏传佛教艺术影响的宋代丝绸，表明汉藏艺术交流自始至终是双向进行的，宋代也不例外。今人不能仅根据文献中没有宋代官方与西藏地方势力直接往来的记载，就片面地认为宋代内地与西藏的文化艺术交流是空白，或认为西藏分治时期艺术上的内地因素是唐代遗风所致。事实说明宋代内地丝绸在汉藏文化艺术交流中发挥了至关重要的作用，其作为汉藏交流的媒介，为汉藏两地文化艺术的交流与承传均做出了重要贡献。

3. 藏传佛教艺术对内地金属工艺及其他艺术的影响

辽政权与吐蕃之间的往来，虽然见于辽史的记载[140]，但是藏传佛教在契丹人统治地区的流传却踪迹难觅。幸运的是，辽宁省博物馆收藏的原出自辽代佛塔的一件金属工艺品[图 14]，它是由法轮、宝杵、金刚铃三种宗教法器组合而成；法轮中间还嵌饰大颗珍珠，这不免使人联想到它与藏传佛教的渊源关系。它不仅在形态上与吐蕃分治时期及其后的藏传佛教法器相近，而且从金质法轮中间嵌饰珍珠的做法也可以看出二者的关联，因为珍珠自吐蕃王朝时代起就受到藏族人民的爱重，以之作为唐卡、服饰及金属

138. 吴淑生、田自秉著：《中国染织史》，上海人民出版社，1986年版，第 182 页。

139. 刘岳：《万字形纹饰初探》，《艺术学论文辑刊》1，清华大学美术学院艺术史论系编，2001 年印。

140.《辽史·蕃属表》。"统和七年三月，吐蕃来贡……"

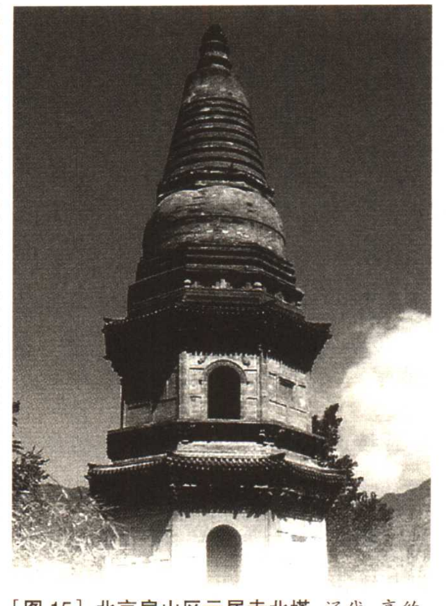


[图 14] 嵌珍珠金法轮 辽代 辽宁省博物馆藏

141.辽宁省博物馆编：《佛陀之光——辽宁佛教文物精品展》展览推介，第15页。因为这件作品并未被标明具体出土地点，因而无法对其做更深入的分析。

142.薛增起、薛楠：《北京的塔》，北京出版社，2003年版，第264页。

143.国家文物局主编：《2002中国重要考古发现》，文物出版社，2003年版，第137页。此外，在银川西夏陵建筑构件中也发现有迦棱频伽（妙音鸟）形象。



［图15］北京房山区云居寺北塔 辽代 高约30米

器物等表面的嵌饰，是藏族艺术十分突出的特征。因此，对这件物品的来历还应做进一步深入的研究[141]。

由于缺乏相关信息，对这件特殊的金属工艺品与藏传佛教之间的联系尚无法下最后的结论，但是藏传佛教曾在辽统治地区流传是可以探究的，也是有迹可循的。在北京地区就留下了带有藏传佛教覆钵式塔造型特点的辽代佛塔，如建于辽天庆年间（1111—1120年）的北京房山区云居寺北塔［图15］[142]，为砖石砌成，塔底为八角形须弥座；塔身由两层楼阁构成，塔身上部为八角形须弥座承托圆形覆钵塔；而在其顶部再叠加以八角形须弥座承托的锥形九重相轮，其上为宝珠形塔刹。这座佛塔造型融合了汉藏两种佛塔形式元素，表明北京地区早在辽代天庆年间可能有藏传佛教流传。这类古塔在北京的出现并非孤例，另一座位于房山区云居寺南的辽代万人和尚骨灰塔，其结构与云居寺北塔顶部形态十分相近，为莲托十三重相轮和钟形塔刹。此外，位于北京房山区的辽代琬公塔的上部结构也出现了莲托七重相轮和葫芦形塔刹，与上述二塔均体现了藏传佛教覆钵塔印记。位于北京门头沟建造于金天眷年间（1138—1140年）的佛日圆明海云禅师塔，塔刹为小型覆钵式塔。这座金代佛塔出现的藏传佛教印迹或许是辽代藏传佛教艺术样式的延续。在北京房山区金代皇陵遗址发掘的建筑构件上，也装饰有佛教迦棱频伽（妙音鸟）形象[143]。这些辽金遗存相对集中地出现于北京西部，应非偶然。此外，赵城

金藏插图[图 16][144]中也出现藏族七珍形象，这不应看作是巧合，它一方面源自金代对辽代藏传佛教艺术的承传，另一方面也不应排除来自南宋、西夏的影响。联系前述辽宁博物馆所藏的金质法轮铃杵，可以初步得出这样的结论：早在辽代中后期，即 12 世纪，辽宁地区及北京地区或许已有藏传佛教传播。法轮铃杵和覆钵式佛塔只是辽代存世的少量藏传佛教遗存，相信随着考古和文物研究工作的深入展开，一定会有更多的辽代藏传佛教遗存“浮出水面”，以便破解这些历史谜团。


[图 16] 赵城金藏插图《佛说弥勒下生成佛经》选自《中国文明史》第六卷(含七珍形象)

西夏受到藏传佛教艺术的影响已是有目共睹的，西夏陵建筑，黑水城唐卡，西夏故地佛塔、造像等均反映了藏传佛教在西夏的流行及其广泛的影响。此外，藏传佛教艺术也在西夏工艺美术品上留下了清晰的印迹，如在宁夏出土了饰梵文密宗种子字的铜镜、银盒[145]、瓷盘及瓷杵、擦擦(小型陶佛像、陶塔)。在西夏陵博物馆收藏的铜僧帽壶，是目前所见时代最早的藏式金属器皿，因无法准确判断其年代，该博物馆将其年代定为西夏—元，但它的时代无论是西夏还是元，出自西夏故地是可以肯定的。其来源有两种可能，一是传入西夏的藏区制品，一是西夏本地制作的仿品。这类藏式器皿的流传反映了藏族的实用生活器皿曾通过藏传佛教


[图 17] 张胜温绘大理国梵像卷中之释迦牟尼(一) 宋代 现藏台北故宫博物院

144. 朱瑞熙等著：《宋辽西夏金社会生活史》，中国社会科学出版社，2005 年版。

145. 马文宽、黄振华：《宁夏新出带梵字密宗器物考》，《文物》，1990 年第 3 期。

146.同上。

147. 台北故宫博物院编:《金铜佛教供具特展》,台北故宫博物院,1995 年版,第 35 页。

的传播而流传到宁夏地区,进而传入中原,元代瓷质僧帽壶、多穆壶的出现与这类金属器皿的流传不无关联。此外,宁夏灵武磁窑堡窑址曾出土西夏时期的瓷质素烧如意轮、降魔杵,这也是已知将藏传佛教法器与制瓷工艺相结合的最早产物[146]。黑水城还出土了西夏时期的藏传佛教法器金刚铃杵的实物。

还应当指出的是,在云南大理国艺术中也留下了藏传佛教艺术遗痕,如现藏于台北故宫博物院的《张胜温绘大理国梵像卷》,卷中的“释迦牟尼会”、“大随求”(观世音菩萨)两图主尊前均绘有藏族七政宝(轮宝、象宝、马宝、珠宝、玉女宝、财臣宝、将军宝)形象[图 17][147]。藏传佛教艺术是否对大理国产生影响,进而影响到内地艺术,还有待研究。



[图 17] 张胜温绘大理国梵像卷之释迦牟尼(二) 宋代 现藏台北故宫博物院

从上述零星发现的带有藏传佛教艺术特征的宋、辽、金、西夏、大理的作品中,可以明确地感受到,10 至 13 世纪藏传佛教在各个地区的流传及其影响。只是由于时代久远,幸存至今的藏传佛教艺术品十分有限,但它们的存在昭示后人藏传佛教艺术曾经在这些地区播下种子,元代藏传佛教艺术正是在已有根基之上得到发展。特别值得重视的是,在宋代丝绸上出现了具有藏族艺术特点的珊瑚、国王耳饰、王后耳饰等装饰纹样。因饰有这些纹样的丝绸幸存于世的较少,以往从未有人对其加以细究,揭示它们与西藏艺术的联系。实际上它们是宋代内地与西藏文化艺术交流的生动体现,表明内地工艺美术装饰受藏族艺术的影响不是始自元代,而早在宋代就已经出现了。这更进一步说明 10 至 13 世纪汉藏文化艺术上的密切联系。

第二章　元代汉藏工艺美术交流

元　代

南宋后期，北方的蒙古汗国崛起，成吉思汗的子孙在完全控制了北方大片领土之后，即着手将蒙古人的势力范围扩展至雪域高原，最终以和平的方式将西藏纳入蒙古汗国的统治。元朝建立以后，西藏及其他藏区为中央政权直接管辖，“郡县吐蕃之地”，在西藏和四川、青海藏区调查人口，设立驿站，建立行政体制。元代统治者高度崇奉藏传佛教，尊藏传佛教最具影响力的萨迦派首领为国师、帝师。西藏与内地政治、经济、文化上的联系得到了前所未有的加强。

元朝时期，蒙古上层统治者为显示对藏传佛教的尊崇，不惜财力，大量赏赐藏传佛教寺院及教派领袖；同时在内地建寺、造像、写经，大张旗鼓地兴办名目繁多的藏传佛教佛事活动。藏传佛教僧侣、朝廷官员频繁往来于西藏和内地，汉藏工艺美术相互流传，影响广泛，汉、藏民族之间的文化艺术交流空前繁荣。



第一节 内地工艺美术对西藏的输入及其影响

一、概说

元代内地工艺美术传入西藏的品种、规模、数量，已远非唐、宋时期可以比拟。有关这一时期的汉藏文献，均有不少关于内地工艺美术输入西藏的记载。有些记载十分详实，虽不乏渲染色彩，但在很大程度上反映了历史真实。元朝统治者格外优崇藏僧，主要以供养、布施为名将内地财物输入西藏，除大批金银外，还包括各种珍贵的工艺品，几乎所有内地珍玩宝器均曾通过朝廷赏赐这条渠道被输送到了西藏地区。

蒙元统治者对西藏萨迦派首领的赏赐最为丰厚，最初阔端派使臣召请萨迦班智达贡噶坚赞时，就赏赐“白银五大升，镶缀有六千二百粒珍珠之珍珠袈裟、硫磺色锦缎长坎肩、靴子、整幅花绸两匹、整幅彩缎两匹、五彩锦缎二十匹等”[1]。

蒙古汗国时，不少成吉思汗的子孙皈依了藏传佛教，不惜以各种财宝赏赐藏僧，忽必烈及其家庭成员对帝师八思巴的赏赐尤其令人瞩目。忽必烈以乌斯藏十三万户作为八思巴为其第一次灌顶的供养；第二次灌顶，将相传原为印度国王送给汉地国王的大白海螺赠给八思巴；皇后察必在接受萨迦派特有的喜金刚灌顶之后，将耳环上的一大粒珍珠作为供奉的礼物[2]；据《萨迦世系史》记载：“当法王八思巴十九岁的阴水牛年的新年时，薛禅汗（即忽必烈）请求传授灌顶，封其为帝师，并赐给刻有‘萨’字羊脂玉印章。此外，还赐给黄金、珍珠镶嵌的袈裟、法衣、大氅、僧帽、靴子、坐垫、金座、伞盖、全套碗盏杯盘、骆驼及乘骡、全套金鞍具……次年之虎年（1254年），又写了优礼僧人诏书颁赐，并奉承献白银五十六大锭、茶叶二百包、锦缎八十匹、绸子一千一百匹。”[3]八思巴二十八岁时派人从京城往萨迦送回许多财宝，这些财宝中就有忽必烈所赐的物品。他本人在三十一岁时自大都返回萨迦，也一定带回

了包括工艺品在内的无数财宝。

当八思巴三十三岁时，应忽必烈之请第二次奔赴汉地，到达朝廷后，再次为忽必烈传法灌顶，皇帝赐玉印、诏书，封其为“皇天之下、大地之上、西天佛子、化身佛陀、创制文字、辅治国政、五明班智达八思巴帝师”，“所奉献大供养为白银一千大锭、绸缎五万九千匹。还有每次见面时所送的礼品及哈达、银币等。仅皇帝临时所献的礼品据说总计有黄金一百多锭、白银一千锭、绸缎四万多匹”[3]。《西藏王臣记》记载，忽必烈给八思巴“授以帝师玉印，供金缕珍珠袈裟、珍宝所缀氅衣、宝冠、宝伞、金椅等多种精工巧制物品。此外赏赐升金、升银、马匹、骆驼、茶叶、彩缯等，一切珍玩，莫不优赐有加”[5]。此书记载的赏赐品种较为详细，其中缀珠宝服饰、仪仗用具在后世朝廷赏赐藏传佛教高僧的物品中时有所见，当是后世统治者对元代做法的继承，而赏赐金鞍具、金椅这类物品则闻所未闻，也未见有实物传世。这是历史上藏传佛教高僧所获得的最高规格的赏赐，当与八思巴当时的特殊地位直接相关。

八思巴从汉地返回萨迦带回了多少财物，史料没有明确记载，但从《萨迦世系史》中的一段记述，可推知当时八思巴在即将离开内地时所拥有的财宝之一斑。当八思巴行至黄河河曲地方，诸王等为之送行，“无数的资财像夏天之祥云装饰天空一般布满施主和上师之脚下，供养十分丰厚”。他返回萨迦后，“由汗王真金（应为太子真金）担任施主，在后藏曲弥仁莫举行大法会，法王八思巴向七万多僧人供献丰盛的饭食，为每名僧人发放黄金一钱，每三名僧人发一套袈裟”。

上述文献记载，只是有关帝师八思巴获得朝廷赐赠的一部分，但是它已经有力地证明元朝政权对西藏萨迦派首领的尊崇，所赐礼品除金银之外，绝大部分是工艺美术品，反映了元代内地工艺美术，尤其是其中的高档品种，通过赏赐这种途径大规模输入西藏的情况。八思巴两次往返于萨迦和内地，不仅使西藏地方与朝廷之间在宗教、政治上保持着紧密的联系，而且直接导致内地工艺美术品向西藏的大规模输入，间接为汉藏文化艺术交流作

1.阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第81页。

2. 参见王启龙著：《藏传佛教对元代经济的影响》，《中国藏学》，2002年第1期。“八思巴将它变卖为黄金一大锭，白银四大锭，并在后来返藏时用此金银作曲弥法会和修建萨迦大金顶的资金。”

3.阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第107—111页。

4.阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第147页

5.五世达赖喇嘛著、刘立千译：《西藏王臣记》，民族出版社，2000年版，第66页。

出了贡献。

元代统治者在执政初期不仅对萨迦派首领八思巴优礼有加，大加赏赐，对八思巴之弟恰那及其他萨迦款氏家族的成员也频加赐赠。恰那及其他三位款氏子弟先后尚公主，被封白兰王，得到的皇家赏赐，亦十分可观。《元史·释老传》记载，泰定年间，琐南藏卜"尚公主，封白兰王，赐金印，给圆符"[6]。

忽必烈之后的元代各位皇帝均步忽必烈之后尘，尊藏传佛教萨迦派首领为帝师，其中大部分是来自萨迦款氏家族的僧人，皇帝颁"珠子诏"于帝师和萨迦本寺，频繁赏赐帝师和萨迦本钦等萨迦派势力代表。如大德九年（1305 年）正月，帝师辇真监藏卒，元廷"赙金五百两、银千两、币帛万匹，钞三千锭"[7]。至治元年（1321 年）三月，元廷遣使萨迦寺赐以"金二百五十两、银二千二百两、袈裟二万，币、帛、幡、茶各有差"[8]。至顺三年（1332 年）五月，遣使于萨迦寺"以珠制书宣谕其属，仍给钞四千锭、币帛各五千匹，分赐之"[9]。

帝师自萨迦来京，皇帝要派大臣领百骑驰驿往迎，帝师行近京城，还将皇帝的仪仗之半数奉上，迎其入城。帝师在京圆寂，归葬舍利，皇帝"又命百官出郭祭饯。大德九年（1305 年），专遣平章政事铁木儿乘传护送，赙金五百两、银千两、币帛万匹、钞三千锭。皇庆二年（1313 年），加至赙金五千两、银一万五千两、锦绮杂彩共一万七千匹"[10]。元人言"今国家财赋，半入西番"[11]，实为有感而发。

蒙古统治者除对萨迦派僧人倍加优崇之外，也对噶玛噶举派的历代高僧青眼相加。蒙古国时，噶玛拔希即应召前往汉地、西夏、蒙古地方传教，使蒙哥及王后、王子等皆皈依佛教，汗王"赐给噶玛拔希金印和一千锭银子等无数财宝"，"他在哈拉和林地方建的大寺庙，在瞻部洲独一无二，在西夏及全国境内修复三千个庙和被毁佛塔，并建了很多寺庙和修行地"[12]。噶玛拔希获赐金边黑帽，后为历辈噶玛噶举派转世活佛所承传，成为该教派领袖的标志，因而该教派也被称作噶举派黑帽系。噶玛拔希之转世攘迥多杰及其之后的噶玛巴四世乳必多吉也先后接受元朝皇帝的邀请

6.（明）宋濂等撰：《元史》卷二百零二、释老传，中华书局，1976 年版，页四五二一。

7.（明）宋濂等撰：《元史》卷二十一，成宗四，中华书局，1976 年版，页四六二。

8.（明）宋濂等撰：《元史》卷二十七，英宗一，中华书局，1976 年版，页六一一。

9.（明）宋濂等撰：《元史》卷三十六，文宗五，中华书局，1976 年版，页八零四。

10.（明）宋濂等撰：《元史》卷二百零二、释老传，中华书局，1976 年版，页四五二一。

11.邓锐龄著：《元明两代中央与西藏地方的关系》，中国藏学出版社，1989 年版，第 34 页。

12.蔡巴·贡噶多吉著、东嘎·洛桑赤烈校注，陈庆英、周润年译：《红史》，西藏人民出版社，1988 年版，第 81 页。

进京朝觐，得到皇帝、王子等大量赏赐。如《红史》记载，噶玛巴三世活佛攘迥多杰应元文宗之邀前往京城，途中元文宗已故，进京后见到的是元宁宗，依然受到皇帝和大臣们的欢迎和敬奉。元宁宗即位一月后亦逝，元廷迎元惠宗（顺帝）至大都，攘迥多杰在欢迎队伍中，人群都为他让出路来，“元惠宗手拿大哈达前来顶礼膜拜，无限敬信，奉献无数财宝”[13]。元惠宗在上都即位后，封他为“晓悟一切空性噶玛巴”[14]，赐敕书、国师印、水晶印、金字符牌及金锭。元顺帝后来又邀请噶玛巴四世活佛乳必多吉入朝，遣宣政院使和帝师的下属送去“诏书、一锭金子、三锭银子和各色绸缎各三匹”[15]。当噶玛巴四世到达河州（甘肃临夏）时，“皇帝派一使臣送来皇帝的一锭金子、三锭白银、九种绸缎，太子的三锭白银、七种绸缎和御酒”[16]。此后又分别遣使奉金、银、衣服、袈裟等迎接。入觐后，又获赐金、银、绸缎、衣服、水晶印，以及“皇太子的印盒和大红毛毯”等。这些藏文史料真实地记录了元朝统治者因召请藏传佛教教派领袖入觐，而使大批内地工艺品传入西藏的史实。

此外，西藏其他地方的僧人也得到朝廷以供养、布施为名的各种赏赐，赏赐物品名目繁多，从一个侧面体现了当时汉地工艺美术品输入西藏的盛况。如《后藏志》中记载，元顺帝妥欢贴睦尔尊奉后藏热隆寺的座主为福田，“颁发封诰，供养一千九百霍尔民户为上下经堂的基金，丁潘敬献有十万朵莲花和一千朵莲花图案的华盖和花缎、黑沉香、镶嵌蚌壳的桌子等无量供物”[17]。这里说到的镶嵌蚌壳的桌子很可能指的是元代工艺美术的重要品种螺钿漆器，这是目前所知最早传入西藏的漆木家具。内地输入西藏的家具甚少，传世品中仅只有清代制品，这条史料可以弥补此前我们对这一方面认识的不足。

元代朝廷赏赐西藏上层的工艺美术品，见于文献记载的，种类十分丰富，根据材料来划分，有丝绸、陶瓷、金银铜器、漆木器、玉石器、象牙、珍珠等；从功用上划分，有服装、佩饰、日用器皿、家具、仪仗用品、供器等。其中输入西藏数量最多的元代工艺品首推丝绸。

13.蔡巴·贡噶多吉著、东嘎·洛桑赤烈校注，陈庆英、周润年译：《红史》，西藏人民出版社，1988年版，第89页。

14.蔡巴·贡噶多吉著，东嘎·洛桑赤烈校注，陈庆英、周润年译：《红史》，西藏人民出版社，1988年版，第90页。

15.蔡巴·贡噶多吉著，东嘎·洛桑赤烈校注，陈庆英、周润年译：《红史》，西藏人民出版社，1988年版，第97页、第246页注451。此处锭，是指西藏古代衡量黄金的重量单位，六粒青稞重量为一厘，八厘为一钱，八钱为一两，四两黄金为一锭银子，十六两黄金为一锭金子，一锭银子为三十二两银子。

16.蔡巴·贡噶多吉著，东嘎·洛桑赤烈校注，陈庆英、周润年译：《红史》，西藏人民出版社，1988年版，第101页。

17.觉囊达热那特著、余万治译：《后藏志》，西藏人民出版社，1994年版，第15页。

除此而外，元代内地工艺品也通过商品贸易的形式传入西藏及其他藏区。这是由于元朝建立之后，对西藏及其他藏区的统治得到全面加强，元世祖忽必烈曾命人在西藏设置驿站，内地与西藏及其他藏区的往来更加便捷、通畅；加之朝廷对藏僧优崇有加，导致西藏及河西僧人往往以进京朝贡为由频繁往来于内地和藏区，以营利为目的从事商品贸易。在《元史·释老传》中也留下了这方面的记载："泰定二年西台御史李昌言：'尝经平凉府、静、会、定西等州，见西番僧佩金字圆符，络绎道途，驰骑累百，传舍至不能容'。"[18]元朝政府规定僧人经商可以免税，[19]这也助长了僧人从事贸易活动，而这其中藏僧地位至尊，其享有的特权能使其在经商活动中谋取更大的利益，因而直接促进了汉藏之间的贸易往来。元代史料中频频发现关于寺僧经商以及有人假冒僧人身份以逃避赋税的记载，这也从一个侧面反映了当时包括藏传佛教僧人在内的僧侣经商现象十分普遍。藏僧自内地贩运至藏区的货物除大宗茶叶外，多数是绢帛等工艺品。

18.（明）宋濂等撰：《元史》卷二百零二，释老传，中华书局，1976年版，页四五二二。

19. 参见黄时鉴点校：《通制条格》，浙江古籍出版社，1986年版，第331—332页；王启龙著：《藏传佛教对元代经济的影响》，《中国藏学》，2002年第1期。

20.（明）宋濂等撰：《元史》卷二十一，成宗四，中华书局，1976年版，页四六二。

二、丝绸对西藏的输入及其影响

元代丝绸输入西藏数量之大，仅从前述有关忽必烈对八思巴的赏赐，即可明了。一次赏赐五万九千匹丝绸，不仅在唐宋时期没有先例（北宋时对唃厮啰的赏赐曾有过一次多达二万匹），而且在明清时期也未出现。

此外，元廷对其他帝师赏赐的丝绸数目，也相当可观，动辄万匹，如大德九年（1305年）正月，帝师辇真监藏卒，赐"币帛万匹"[20]。皇庆二年（1313年），帝师圆寂，皇帝将所赐丝绸由原来的一万匹增至一万七千匹。由此不难想见，帝师生前获赐的丝绸数量。据《元史·释老传》记载，在八思巴之后的元朝帝师就有十位。一位帝师圆寂赏赐丝绸多至一万七千匹，终元之世，仅帝师圆寂一项，元廷赏赐萨迦寺的丝绸数额当不下十几万匹。其他各种名目的赏赐也均有大宗丝绸，那么，元代通过赏赐萨迦派帝师而输入西藏的

丝绸总量，当是十分惊人的。


[图 1]《密集金刚》织锦唐卡 元代 布达拉宫藏

元廷既直接赏赐帝师丝绸，又大量赏赐帝师、国师等萨迦派高僧各种袈裟、大氅一类僧服。织金、缀珍珠宝石的僧服及“珠子诏”、伞盖、坐垫、哈达等物品，均以丝绸为主要材料。

元朝统治者除对八思巴及历任帝师、国师等萨迦派领袖人物赐以丝绸及丝绸制品外，还不时遣使赴藏，以布施为名，向藏传佛教僧俗赏赐丝绸及丝绸制品。如皇庆元年(1312 年)，元仁宗遣使赴藏，赏赐品中除金五千两、银二万五千两外，币帛多达三万九千九百匹。[21]至治元年(1321 年)三月，元廷赏萨迦僧众大量金银，并赐袈裟二万件。[22]

元代输入西藏的丝织品，至今仍有存世，如布达拉宫收藏的织锦唐卡《密集金刚像》[图 1][23]。元代丝织唐卡传入西藏，虽然尚未见于文献记载，但传世作品表明元代承继南宋的做法，将丝织工艺与藏传佛教艺术紧密结合。元代也织造缂丝唐卡，它对明清缂丝唐卡的制作产生直接的影响。至今台北故宫还藏有元代《吉祥喜金刚像》缂丝唐卡[图 2][24]，这表明元代宫廷曾专门织造藏传佛教缂丝作品，其中一部分被赏赐给西藏寺院及上层人物，另一部分用于宫廷佛事活动。在布达拉宫还藏有大幅面彩云腾龙四相缎幔和婴戏纹缂丝[25]，这两件供陈设的丝织品所装饰的云龙四季花卉、婴戏纹等，具有鲜明的内地艺术色彩。四季花卉与婴戏图自宋代起开始流行，不仅是绘画常见的题材，也被广泛施之于丝织、

21.(明)宋濂等撰:《元史》卷二十一、仁宗一,中华书局,1978 年版,页五五0。

22.邓锐龄著:《元明两代中央与西藏地方的关系》,中国藏学出版社,1989 年版，第 34 页。

23.格桑本、刘励中编:《唐卡艺术》，四川美术出版社,1992 年版,图 166。

24.石守谦、葛宛章主编:《大汉的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》,台北故宫博物院,2001 年版,第 106 页。《吉祥喜金刚》原为清宫旧藏，其上加盖清代多位帝王的鉴藏印。

25.2000 年 9 月参观布达拉宫文物陈列室所见。


[图 2] 缂丝《吉祥喜金刚》 元代

陶瓷、金银等工艺品上，这类带有内地民俗色彩的丝绸在元代流传于西藏，从一个侧面反映了当时输入西藏的内地工艺品并不限于宗教题材的作品，反映世俗生活题材的作品也占一定比重并受到珍视。西藏传世的玉雕八思巴坐像[26]，其宝座下部的玉嵌饰上，也装饰着婴戏图，进一步说明表现世俗题材的工艺品流传于西藏并非偶然。这反映了藏族人民在内地艺术的熏陶下审美观念的变化。


《静息观音像坛城》局部

杜齐的《西藏考古》一书，收录了一幅据称是元代的丝织品[27]，上有一排服色不一的汉装仕女，其周围的花卉、云彩、山石等，依稀可辨。此外，布达拉宫还藏有锦地刺绣唐卡《静息观音像坛城》[图3][28]，颇为珍贵，观音像及坛城当为藏族人所绣，较为粗放。绣地及上下包首、镶边均为元代内地所产的黄色织锦，装饰由如意云、珊瑚、三宝珠、火珠、犀角、银锭、钱币、卐等构成的杂宝纹，纹样组织严谨，织造精良。杂宝纹是元代丝绸和瓷器上常见的装饰，这件唐卡的纹饰可与内地出土的工艺品装饰相印证。


[图3]《静息观音像坛城》锦地刺绣唐卡 元代 长60厘米 宽45.5厘米 现藏于西藏

值得注意的是，布达拉宫收藏的宋代缂丝唐卡《不动明王像》的镶边，与此幅刺绣唐卡的绣地面料相同，色彩、纹样如出一辙，表明它们是同一时期的丝织物。据此推断，《不动明王像》的装裱当是在元初，时间上可能要晚于唐卡画心的缂织；倘若装裱与缂织画心是同一时期完成的，那么刺绣唐卡《静息观音像坛城》的绣地面料就有可能是前代所遗，但这种可能性很小。由这两幅唐卡

的装裱可以初步判断，以丝织品作为唐卡的面料及装裱材料在元初已成为事实。

唐卡是音译，意译指卷轴画、挂画，源自印度传入的布画。[29]吐蕃王朝时期的唐卡，基本保持朴素简洁的布面绘画的形式，画面四周涂色边或画出边线，没有镶边托裱。在西藏阿里地区托林寺出土的吐蕃王朝时期的布画唐卡《金刚佛母像》[图 4]、《四臂观音像》、《度母像》等即具有上述特征。[30]而在托林寺出土的吐蕃分治时期的唐卡《高僧图》[31]，其画心上下都有镶边；另一幅《金刚萨埵》[32]唐卡，画心以红、蓝两色布缝两圈边框，未装挂轴，仅在上方缝一便于悬挂的布环[图 5]。在宁夏拜寺口西塔出土的《上师像》和黑水城出土的《白伞盖佛母》、《药师佛》等西夏唐卡，画心与托林寺出土的唐卡画心相同，但在画心上下有大面积的织物相接(隔水、包首)，并配有轴(天杆、地杆)，画心左右无镶边。这些同属于藏传佛教后弘期的唐卡，体现出不同的形制。西藏西部唐卡在形制上更接近于吐蕃王朝时期的早期唐卡，而西夏唐卡在形制上显然更接近于汉地挂轴画，为以后唐卡装潢形制的形成与完备奠定了基础。



[图 4]《金刚佛母像》布画唐卡 吐蕃时期 现存阿里地区札达县托林寺



[图 5]《金刚萨埵》唐卡 分治时期 现存阿里地区札达县托林寺

26.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 5。

27.[意]杜齐著、向红笳译：《西藏考古》，西藏人民出版社，1987 年版，图 180。

28.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 22。

29. 唐卡源于印度布画，是自杜齐以后西方学者普遍持有的观点，近年中国学者谢继胜对此提出异议，他从唐卡的语源与形制上考察，指出唐卡源自汉幡，宋代以宣和装为代表的卷轴画对唐卡的形成有重要作用。参见谢继胜著：《西夏藏传绘画研究》，河北人民出版社，2001 年版，第五章。

30.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第一册，朝华出版社，2000 年版，图 89、90、105。

31.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版，图 51。

32.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版，图 70。

应当说西夏唐卡由于借鉴了汉地卷轴画的装潢形式，尤其是北宋宣和装的装潢形式，出现了不同于吐蕃本土唐卡的新形制，但这类唐卡就艺术层面而言，尚未具备真正意义上的装潢。因为其画心上下镶边的面料色彩、纹样与画面没有内在的联系，更没有对画面起到烘托、装饰作用，而主要是出于功能上的需要，便于装轴悬挂，两端的织物能对画心起保护作用。

唐卡真正意义上的装潢，是将丝绸材料用于装裱，形成了稳定的形制，并使丝绸面料与画心完美地结合在一起，既对画面起保护作用，又能很好地烘托画面主题。西藏采用形制相对完备的丝绸装裱的唐卡，始于何时，目前无法确定，但至少在西藏佛教后弘期尚未流行。它的出现，当与宋元之际内地绘画对其影响直接相关。因为目前所见形制完备的唐卡，从装潢形式到用料都与内地卷轴画十分接近。

目前已知最早的装潢形制相对完备的唐卡即前述宋代缂丝《不动明王像》及元代刺绣唐卡《静息观音像坛城》，这表明西藏唐卡采用宋代卷轴画的装裱形式当流行于元代。这也与元代内地丝织品大批量输入西藏直接相关，因为只有丝绸相对充裕的情况下，才使唐卡采用丝绸装裱成为可能。

元代唐卡普遍采用内地卷轴画的装裱手法，画幅为长方形，四周锦缎镶边，上挂两条丝绸飘带（惊燕）。但是，元初刺绣唐卡《静息观音像坛城》的装裱，仍保留了藏传佛教后弘期西夏唐卡的样式，上下包首呈反、正梯形，整个画幅类似“工”字形。这从一个侧面反映了元初唐卡的装裱尚未定型。

元代丝绸在上层社会日常生活中使用更广，从服装、饰物，到生活起居、室内陈设用品（被、褥、坐垫、靠背等），以致装饰鞍马的马缠、鞍垫，均更多地采用丝绸面料。这在元代绘画、雕刻中都得到了一定的反映，如元代唐卡及壁画中表现的佛、菩萨、高僧所着服饰及靠背装饰中均描绘着细密的丝织纹样，这与现实生活中丝绸的广泛运用相一致。丝织服饰及丝绸纹样在元代雕刻中也得以体现，如元代铜铸空行观世音像［图 6］，下身所塑衣纹密集贴体，腿部装饰连钱纹、网纹等二方连续几何纹。圆形方孔铜钱是内地汉以来主要流通货币，以它的形状作为装饰纹样，早在三国两晋时的瓷器上就已经出现。用钱纹作装饰，与祈求财富的心理有关。元代织锦中即有钱纹与藏族七珍等组合而成的装饰，丝绸纹样中也有二方连续和四方连续的连钱纹。这尊元代铜观音像上的连钱纹，当是直接受到了流传于西藏的内地丝绸纹饰的影响。

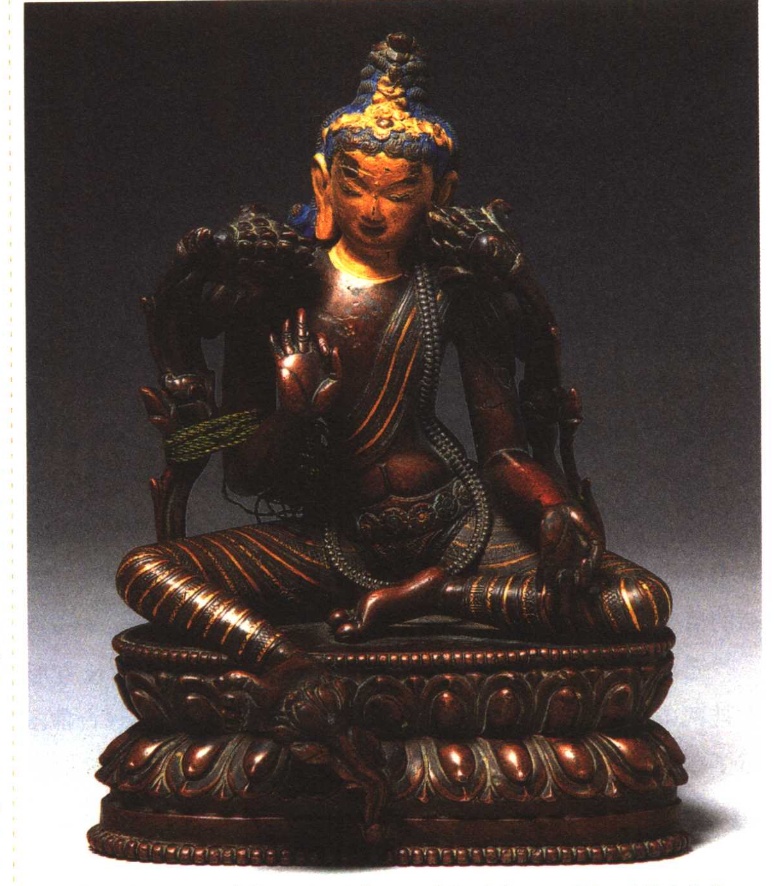
丝绸也是礼仪用品哈达的首选用料。有学者指出藏族“作为哈达的纱巾和绸

33.西夏唐卡画心上下镶边多呈反、正梯形。参见谢继胜著:《西夏藏传佛画——黑水城出土西夏唐卡研究》,河北教育出版社,2001年版,彩色图版部分。多数有关西藏唐卡的图录只见唐卡画心,无从得见完整的唐卡作品,给研究唐卡的装裱,带来了极大的障碍。

34.朱晓明、索文清主编:《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》,朝华出版社,1999年版,第84页。锦缎制马缠,1954年班禅献给中央领导。

35.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,图23。

36.宋兆麟:《清代拉萨古城的复兴》,《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984年版,第283页。



[图6] **铜铸空行观世音像** 元代 通高15.3厘米 底长10.9厘米 现藏于西藏

巾都来自于汉族地区";"献哈达的形式仍渊源于古代汉族的献帛之礼,只是汉族改变了古礼,藏族却保存下来了"。[36]据史料记载,哈达作为礼品流传于西藏,始于元代。八思巴1264年自内地返回西藏时带回一条有长城图案和"吉祥如意"字样的丝织哈达,从此,哈达在藏地开始流传。

在西藏人民心目中,丝绸还被作为吉祥的象征,这是因丝绸在古代西藏价值不菲,一般情况下,藏族民众不可能如高级僧侣和世俗权贵能穿绸着锻,拥有丝绸意味着身份高贵,财富降临,生活美满;丝绸还是佛衣的用料,用于装饰神圣的佛堂、佛经、佛画,

因此丝绸也被打上了宗教的印迹，增添了神圣的色彩。据《萨迦世系史》记载，当萨迦班智达贡噶坚赞应阔端之邀前往凉州，途经多桑地方时，有人向他献上一块镶缀着许多金点子的锦缎，即被他认为是吉祥的征兆。[37]

上述事实表明，元代丝绸大规模输入西藏，用途较之唐宋时期更加广泛，其影响范围由社会生活延伸到精神领域。

三、瓷器对西藏的输入及其影响

元代瓷器输入西藏的品种和数量，虽然在史料中缺乏明确的记载，但据《汉藏史集》中"鉴别碗好坏的知识"一章所述，可知当时在西藏流传的碗的种类相当可观，从所描述的碗的质地、造型和装饰纹样上来判断，其中的大部分是产自内地的元代和明初的瓷碗，书中提到的品种即有青釉、白釉、青白釉、黄釉、蓝釉、青花和五彩等。其中尤其对龙碗推崇有加，认为"具有龙的图案的碗有无数功德"，碗"有龙和云彩结合的图案是上等"，这种观点与内地的认识完全一致，与内地传统文化对待龙的态度及拥有龙碗者的至尊地位不无关系，表明内地的文化意识直接影响到了藏族人民的审美观念。文中描述的碗的具体特征，如釉色、图案等，有的与元代内地瓷器十分吻合。如：

"以水晶为胎的碗[38]有两种，被称为札沃且和冬则，其好坏以图案来区分，非常清亮而且有两个一组的图案，如莲花之中有吉祥八宝，汉地的斜棂花格配上法轮，或者是两条小龙龙口相对，或者是绘一条大龙占满整个碗面，这些碗洁白、清亮，而且图案富贵，这些都是碗中佳品的特征。

"被称为当琼玛的碗有两种，所上瓷釉为青色，大多有空心图案。……

"被称作札俄玛的碗，里面绘层叠的莲花，碗口绘彩纹围绕，是在帝师札巴俄色的时期出现的。被称作甲桑玛的碗，有与碗等长的把柄，碗壁薄，碗口宽，显得清亮，所以为其他人所仿效。这种碗

37. 阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第83页。"法王将此锦缎赐给拉杰比机，并说：此锦缎由你收藏，它像明净之天空闪烁着群星，说明我们将来也会如此。"

38.此处所谓的水晶为胎，联系下文所记，当是指透影性较强的白瓷，而不可能是水晶制品。

有一些有青龙、花龙图案作为装饰，这是本钦甲哇桑布以院使身份主持宣政院衙署时制造的。”[39]

这里提到的瓷碗纹饰在元瓷中均较常见，在传世和出土器物中就有可与之相印证的作品。如上海博物馆收藏的青花莲花形八吉祥纹盘、首都博物馆收藏的青花龙纹碗与上述“札沃且和冬则”碗相仿。上文提到的札巴俄色在1291年—1303年曾任元世祖忽必烈和元成宗铁木耳的帝师，甲哇桑布曾入朝任宣政院使，二人均为萨迦寺高僧，并都曾在元廷身居高位。西藏在这一时期出现的瓷碗，与萨迦派头人受元廷重用，频繁往来于汉藏两地，而将内地的瓷器带入西藏有关。此书所描述的甲桑玛的碗，当是指元代常见的高足碗(杯)，这种瓷碗在西藏一直很受上层社会的喜爱。

《汉藏史集》对瓷碗的详实描述，既反映出作者对内地瓷器十分熟悉，也透露出内地瓷碗在西藏的影响相当广泛。因茶在西藏人心目中占有重要地位，是生活中不可或缺的饮料，瓷碗作为饮茶的最佳器具，必然会受到重视；此外，藏俗中碗是人人必备，尤其男子外出要随身携带的物品[40]。碗的质地也是身份地位的标识，否则不会出现专门论碗的好坏的著述，且主要是论述瓷碗。

元代传入西藏的内地瓷器有些至今仍完好保存在西藏。在西藏博物馆收藏的原珍藏于西藏各地寺院及贵族府邸的元代瓷器中，即有景德镇窑和龙泉窑制品，均为工艺精良的高档瓷器。笔者2000年9月在西藏博物馆陈列品中见到元龙泉窑青釉划花大碗和中碗，大碗口径约尺许，口沿外刻划一周几何纹，腹部装饰缠枝花纹，花纹清晰，有浮雕艺术效果。器型这般硕大且制作精良的元代龙泉窑瓷碗在内地也不多见，能在古代的运输条件下运往西藏并完好保存至今，极为珍贵。此外，元龙泉窑青釉高足碗在布达拉宫也有收藏[图7][41]。

元代瓷器流传于西藏，除作为茶具使用外，也被作为寺院供器。在元代寺院壁画中即有表现瓷供器的画面，如宿白先生的《藏传佛教寺院考古》一书，在述及萨迦寺北寺宣旺确康后室壁画供品时提到白色花瓶、白色长瓶、白碗、高足碗，[42]并绘图示意。这些

39. 达苍宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986年版，第135页。此书完成于1434年，书中对元代和明初的历史记述最详，关于碗的记述自然也不例外。

40. 为便于携带瓷碗，西藏有特制的金属、皮质的碗套，参见布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996年版，第188页。

41. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，中国藏学出版社，2000年版，图44；布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996年版，第187页。



[图7] **龙泉窑青釉高足碗** 元代 现藏于西藏

器物造型与元代内地器型相似，联系《汉藏史集》所记藏族人民对白碗的爱重，[43]当是描绘瓷器。在元代西藏夏鲁寺佛殿第一层经堂壁画中有着蒙古装者，一手执玉壶春瓶，一手举高足杯［图 8］[44]，瓶、杯造型均为元代瓷器习见样式。这些从一个侧面反映了元代内地器物在西藏的流传及其影响。



［图 8］元代西藏夏鲁寺佛殿第一层经堂壁画局部速写

四、金属及其他工艺对西藏的输入及其影响

元代输入西藏及其他藏区的工艺品除丝绸之外，金、银、铜器也是输入量可观的大宗物品，仅从前述忽必烈给八思巴的赏赐中即可看到各种金银器皿及金座、金椅、金鞍具一类大件物品。然而由于金属制品容易因式样陈旧、破损等原因而被熔铸，重新加工，因而传世品中所见元代金、银、铜器反而较之输入藏区数量相对有限的瓷器为少。尽管如此，仍有少量元代内地金属制品留存于西藏，如现藏后藏萨迦寺的驼纽铜鎏金白兰王印［图 9］，此印系元泰定帝封琐南藏卜为白兰王所颁之印[45]，这是迄今较为少见的元廷颁赐给萨迦派上层人物的金属印章。然而通过《元史》及其他相关文献记载发现，元朝曾多次将金印颁赐给萨迦派高僧及其他藏传佛教上层人物，如至顺二年（1331 年）三月，元廷“以西僧旭你迭八答剌班的为三藏国师，赐金印”[46]。文献中所记载的金印有两种可能：一种是真正的黄金质地，另一种为与白兰王驼纽印相类似的铜鎏金质地。这类金属印章，





［图 9］驼纽铜鎏金白兰王印 元代 高 10.6 厘米 边长 11.3 厘米 萨迦寺藏

42.宿白著：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 105 页。

43. 达苍宗巴·班觉桑布著、陈庆英译：《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986 年版，第 105 页。“上等和中等的碗为白色，下等的多数为青色。”这与藏族崇尚白色有关，也符合元代的“国俗尚白，以白为吉”，参见尚刚著：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年版，第 118 页。

44.宿白著：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 93 页。

45.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 12。

46.（明）宋濂等撰：《元史》，卷三十五，文宗四，中华书局，1978 年版，页七七九。其他还有如：延祐七年四月，“以西僧牙八的里为元永延教三藏法师，授金印。”至治元年（1321 年）十二月，“封

唆南藏卜为白兰王，赐金印。"参见同书卷二十七，英宗一，页六0一、页六一五。

47.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，中国藏学出版社，2000年版，图17。

主要体现了元廷对藏传佛教上层人物的尊崇，以表明其特殊的身份地位，但客观上也将内地的玺印艺术传入西藏，金属玺印本身也使人领略到元代宫廷金属工艺作风。

在扎什伦布寺还收藏有颇为珍贵的八思巴文蒙古语铁质金字圣牌[图10][47]，此牌上部雕饰兽面，下部为圆形，呈兽面衔环状，与商周以来的青铜铺首形式相近，字体鎏金，制作考究。这应当是文献中所记载的元廷赏赐给藏族高僧的"圆符"、"金字符牌"。据《红史》记载，噶玛巴三世活佛曾进京得到元惠宗赏赐的金字符牌。[48]这件传世的金字符牌是元代藏僧经由驿站往来于汉藏两地的重要凭证，为今人了解当时的历史细节提供了重要的形象资料。此外，在布达拉宫还藏有13世纪制作的青铜香炉[图11][49]，器型为仿商周青铜簋式样，双兽面衔环耳，镂空云龙纹盖，造型、装饰均为典型的内地样式。它如若不是自内地传入的，也当是西藏工匠仿照内地香炉式样制作的。在元代内地，供奉在佛像前、用于祭祀的香炉，无论是金属制品，还是陶瓷制品，均流行复古式样，体现了对宋代复古风尚的继承。[50]这类器物在元代也被传入西藏作为佛前供器，并影响到了藏族金属香炉的造型与装饰，使之与内地古老的商周青铜工艺产生了内在联系。



[图10] 八思巴文蒙古语铁质金字圣牌 元代 直径11.5厘米 扎什伦布寺藏

意大利考古学家杜齐于20世纪40年代在西藏考察时，在夏

48.蔡巴·贡噶多吉著，东嘎·洛桑赤烈校注，陈庆英、周润年译：《红史》，西藏人民出版社，1988年版，第90页。

49.布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996年版，第190页。

50.石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2001年版，第233页。



[图11] 青铜香炉 公元13世纪 布达拉宫藏

鲁寺发现了一件元代的铁质错金香炉。[51]这件双兽耳三足狮纽带盖香炉，造型、装饰均具有鲜明的内地器物特征，但是从其材料和装饰加工方法上看，当属西藏制品。因为西藏的铁错金工艺素负盛名，而在元代内地罕见这类金属工艺品。内地与之器型相近的香炉，多为铜质或铜鎏金，因此，这件香炉很可能是受内地金属香炉造型、装饰的影响而仿制的。藏传佛教以香炉作为供器在元代已流行，台北故宫收藏的元刊普宁藏经本所绘《释迦牟尼说法图》，主尊座前供物中就有鬲式香炉，与莲花、海螺等五种供物并列。[52]在明清时期的西藏唐卡上，常出现造型源自商周青铜器的双耳簋式、三足鬲式等款式的香炉形象，也从一个侧面反映出内地香炉在西藏的广泛影响。

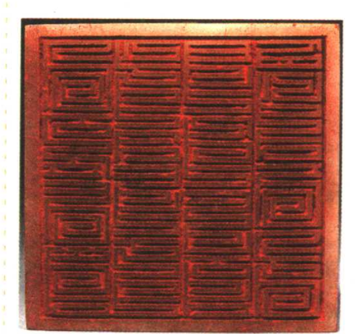




[图 12] 八思巴龙纽"萨"字玉印 元代 高 6 厘米 边长 6.5 厘米 现藏于西藏

元代输入西藏和其他藏区的工艺品中，玉石制品也占有一定的比重，其中频频见于文献记载的玉印是输入藏区玉制品中最受瞩目的。玉印往往选料考究，琢制精工，体现出元代朝廷对藏传佛教上层人物的尊崇。由于这些玉印是藏族宗教领袖表明其身份地位的凭证，因而倍受珍视，虽经时代变迁，但其中的一部分至今仍完好保存在西藏萨迦寺、布达拉宫、罗布林卡等处。如传为八思巴的龙纽"萨"字玉印[图 12][53]，印文为藏文"萨"字，其上方刻三宝珠，印文一侧刻蒙古新字，意为"慧幢"，为八思巴出家时的法名，玉印上部镂雕龙形纽，表明了持印者的尊贵地位。西藏还藏有元成宗赐给萨迦帝师扎巴俄色的双盘龙纽白玉印[图 13]，印文为八思巴文"大元帝师统领诸国僧尼中兴释教之印"，虽非汉字，然而其笔画的排列组合却具有宋代即开始流行的官印九叠篆文的韵





[图 13] 扎巴俄色双盘龙纽白玉印 元代 高 8.1 厘米 边长 9.6 厘米 现藏于西藏

51.[意]杜齐著、向红笳译:《西藏考古》,西藏人民出版社,1987年版,第60页,图111。这件作品已流失到海外,仅凭印刷质量不佳的图版,无法得出准确无误的判断。本人对这件作品的年代存疑。

52.石守谦、葛婉章主编:《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》,台北故宫博物院,2001年版,第110页。

53.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,图6。

54.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,图9。

55.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,图10、13、14、15。

56.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,图5。



[图14] 八思巴玉雕像 元代 高57厘米 萨迦寺藏

味。据文献记载,元成宗在赐给扎巴俄色这方玉印的同时,还赐之特造宝玉五方佛冠。[54]此外,元代朝廷颁给八思巴和其他国师、帝师的玉印传世的还有:八思巴文桑杰贝帝师龙纽青玉印、八思巴文螭纽白玉国师之印、八思巴文统领释教大元国师异兽纽青玉印、八思巴文灌顶国师螭纽青玉印等[55]。这些玉印本身不仅是元代中央政府与西藏地方关系的重要的历史见证,也体现了元代宫廷玉雕工艺的最高水平。印纽雕刻形态不一,所琢龙、螭、异兽等形象,特征突出,小中见大,气势夺人。这些玉印往往还可以与文献记载相互印证,制作时代准确可考,对于了解元代各个时期的玉雕作风以及对相关玉制品的断代也具有参考价值。

还有更多的元代内地玉器工艺品虽未见诸文献记载,如今也珍藏于西藏,其中不乏用料珍贵、制作精致的高档玉制品,其应当属于来自官方的赏赐品或是西藏寺院在内地订制的。如萨迦寺所藏八思巴玉雕坐像[图14][56],人物形象不同于常见的藏式造像,即主尊置于莲座或须弥座上,后面用背光相衬托,而是具有鲜明的内地作风;在宝座下部的委角长方形高浮雕玉嵌饰上,镂刻四个童子在太湖石与芭蕉丛中戏耍[图15],直接取材于宋以来内地流行的婴戏图,使这尊玉像的内地艺术印迹体现得更加明显;该嵌饰在工艺上,精镂细琢,同样具有汉地玉雕的特点,与台北故宫收



[图15] 八思巴玉雕像嵌板 元代 萨迦寺藏

藏的元玉龙纹带版的镂雕形式相近[57];从宝座的形制上看,它与内地椅子的造型也有相似之处。从上述特征判断,这件作品应为内地制品。

海螺为佛教圣物,藏传佛教对海螺格外珍视,在佛事活动中海螺作为乐器使用,也作为坛城中央盛放甘露的容器,佛堂尊像前也常常供设海螺。自元代起海螺成为朝廷与西藏上层之间往来的重要物品,频频见于文献记载,也有传世品为证,忽必烈赐给八思巴的大白海螺,至今仍供奉于萨迦寺南寺[图 16][58]。



[图 16] 忽必烈赐赠八思巴的白海螺法号 元代 萨迦寺藏

元代朝廷也大量刻印、抄写藏传佛教经典,既有梵文、藏文、汉文,也有维吾尔文,这类佛经有很大一部分被赏赐给各地藏传佛教寺院及藏传佛教领袖人物,其中以赐给萨迦寺及萨迦派领袖人物的佛经数量最为可观。至今元代传世的内地汉文佛经存于萨迦寺的就有三十余种,均为内地传统样式的卷子装佛经,其装帧形式虽为汉式,而插图具有汉藏艺术融合的特点,如其中一卷卷首插图中的护法神王[图 17],人物造型及服饰装扮具有内地佛教艺术特点,而画面中局部所绘的七珍则为藏族装饰,画面四周以卷草纹相环绕,具有内地书画装裱镶边的意味。[59]



[图 17] 西藏萨迦寺藏卷子装佛经卷首 1256 年印

需要指出的是元代对西藏地区直接行使主权,除设置宣慰



背面　　正面

[图 18] 中统元宝交钞纸币 元代 长 28.8 厘米 宽 20.5 厘米 现藏于西藏

使司都元帅府这样的政府管理机构，驻屯军队，建立驿站等，也使内地的货币流通于西藏。在萨迦寺收藏的中统元宝交钞纸币［图 18］[60]，是元代中央政府在西藏推行货币的重要物证，这类货币在西藏的流通不仅仅作用于藏族人民的经济生活，而且使纸币所承载的文化艺术传布于藏地。这张纸币的正面和背面不仅有不同字体的汉字，而且装饰了缠枝花纹、卷草纹和圆形方孔钱币形象，这对于内地文字、图案等在西藏的流传起到一定的作用。

上述在西藏传世的艺术品，与史料记载中所反映的汉藏艺术交流的盛况相比，虽然显得微不足道，但已有力地说明元代内地工艺美术在西藏流传广泛，并对西藏艺术产生了多方面的影响。

57.石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2001 年版，第 123 页。

58.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 4。

59.宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 225-226 页。

60.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 19。

第二节 藏传佛教艺术在内地的传播及其对工艺美术的影响

一、概说

藏传佛教在元代成为占统治地位的宗教,其影响十分广泛。元朝不仅在敦煌、凉州等地开窟、建寺,还在大都、杭州、辽宁、四川等地兴建藏传佛教寺院,请西藏及尼泊尔僧侣、工匠来内地建寺,造塔,绘塑梵像,保存至今的北京妙应寺白塔、居庸关过街塔、杭州飞来峰造像等,均是元代藏传佛教艺术传入内地的重要例证。与藏传佛教建筑、造像、绘画一同传入内地的,还有藏传佛教的法器、供器及其他工艺美术品。

西藏地方政教上层为表示对元朝统治者的归顺与效忠,时常至内地朝贡方物,朝贡成为西藏工艺美术品流传内地的一个重要途径。早在萨迦班智达被阔端召请到凉州,决定西藏归附蒙古汗国时,萨迦班智达在致乌斯藏善知识大德及诸施主信中,就提出给蒙古汗王"贡物以金、银、象牙、大粒珍珠、银珠、藏红花、木香、牛黄、虎(皮)、豹(皮)、草豹(皮)、水獭(皮)、蕃呢、卫藏上等氆氇等物为佳,此间甚为喜爱"■。其中的金、银、象牙、珍珠等作为贡物,大多是以工艺品的形式呈现的,氆氇是藏族染织工艺的代表性品种。萨迦班智达的建议得到当时西藏各地僧俗首领的普遍认同,此后这些物品就通过朝贡的方式源源不断地被带到了内地。

上述物品不仅在元朝时期为西藏各地朝贡者纳入贡物之列,而且也是明、清两代藏族朝贡者供奉的主要物品,直至20世纪50年代第十四世达赖喇嘛向毛泽东主席敬献的礼品中也含有这些物品■。

西藏各地佛教寺院还以回赠施主供养的名义,将一些佛教艺术品献给元朝统治者,如后藏热隆寺为回应前述元顺帝的供养,就把一尊天成观音像献给了当朝皇帝■。

元代西藏艺术传入内地不仅影响到了内地的建筑、绘画、雕塑，也对内地工艺美术产生了显著的影响，这在元代内地的织锦、缂丝、瓷器、金银器、铜器、铜镜、玉石器等工艺品上得到了具体体现，在服务于宫廷和上层社会的工艺品上表现得更为明显。如台北故宫收藏的元缂丝《喜金刚像》、梵汉两体准提咒文铜镜[64]及流失海外的元文宗、元明宗帝后像的缂丝唐卡《大威德金刚坛城》[65]等，既是元代宫廷信奉藏传佛教的重要物证，自身又体现了元代西藏佛教艺术对内地丝织、金属等工艺美术的显著影响。此外，在元代文献中也记载了部分由宫廷制作的藏传佛教工艺品，如据《元史·方技传》记载，由西藏入元大都为宫廷效力的尼泊尔工匠阿尼哥除了参与建造佛塔、绘塑梵像外，也参与了宫廷工艺美术的设计与制作，其中包括金属工艺和丝织工艺，"为七宝镔铁法轮，车驾行幸，用以前导。原庙列圣御容，织锦为之，图画弗及也"[66]。据此推断，元代宫廷工艺美术必然具有鲜明的藏传佛教艺术色彩，不仅阿尼哥本人参与宫廷的各种艺术活动，其子阿僧哥、阿述腊及其徒刘元均承传其技艺继续为元代宫廷效力，并且他们除从事"塑土、范金"之类具体工作之外，还作为元代宫廷工艺机构的管理人员承担管理之责，如阿尼哥之子阿述腊即为诸色人匠总管府达鲁花赤[67]，刘元因制作西天梵像得法，深得仁宗皇帝宠幸，"传其艺非一"，"两赐宫女为妻"[68]。因此藏传佛教艺术在元代宫廷自阿尼哥起，经刘元及其徒代代相传，其影响不只限于前述提及的工艺门类。

元代藏传佛教佛事活动极盛，佛事活动最多的一年（大德七年，即1303年）达五百余种，"凡大婚、出行，凡百兴作，无不受戒，以无不做好事。凡祈雨、祈风、止雨、镇雷、荣星、修疫、超度等，均须番僧佛事祈祷"，"凡帝后驾崩，佛事斋僧既竣，乃奉祀御容于喇嘛寺，塑影堂为祀"，"各位帝后之影堂并非一处，往往各据一寺"。[69]据此不难想见与佛事活动相关的绘画、雕塑、工艺等造作之事异常兴盛，各项佛事活动所需的不同种类的法器、供器等必然不可胜数，如至治元年（1321年）六月，作金浮屠于上都，藏佛舍

61. 阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第94页。

62. 参见朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版。2001年在北京炎黄艺术馆举办了历世达赖班禅敬献中央政府礼品展，展品中有十四世达赖献的头、爪俱全的虎皮和金银器、毛织物等。

63. 觉囊达热那特著、余万治译：《后藏志》，西藏人民出版社，1994年版，第15页。

64. 石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2001年版，第108、115页。

65. 孙机：《织御容》，《中国文物报》，2000年10月15日第3版。

66.（明）宋濂等撰：《元史》卷二百三，方技传，中华书局，1976年版，页四五四六。

67. 同上

68. 同上

69. 参见王启龙：《藏传佛教对元代经济的影响》，《中国藏学》，2002年第1期。

利[70];同年十二月,冶铜五十万斤作寿安山寺佛像;泰定元年(1324年),造金宝盖,饰以七宝,贮佛舍利[71];泰定三年(1326年)秋七月,敕铸五方佛铜像[72]。这些只是见于正史记载的元代官方藏传佛教活动的有限的一部分,大量与佛事活动相关的细节被略而不计,这其中应当包含与之相配套的各门类工艺。

元代藏传佛教艺术对内地工艺美术的影响,并非限于官方,同时也涉及到民间。这一方面是由于宫廷工艺的辐射作用,另一方面是因元廷推崇藏传佛教,在各地也建造了不少寺院及帝师庙等藏传佛教设施,“仅大都一地,史载著名的藏传佛教寺庙就有大护国仁王寺、大圣寿万安寺、大永安寺(香山)、大承天护圣寺、大崇恩福元寺、大天源延寿寺、寿安山寺、大承华普庆寺、大崇国寺、兴国寺等”[73];江淮诸路释教都总摄杨琏真伽在江南建造了大量的藏传佛教寺院,元上都、五台山、集庆(南京)等地的藏传佛教寺院也为数不少;加之,不少藏传佛教僧人如亦怜真、胆巴等在各地传教并担任官职,也使得包括工艺美术在内的藏传佛教艺术在内地民间传播,进而影响到民间工艺制作。北京出土的饰宝杵纹石刻栏板、饰八吉祥宝杵纹铜镜,景德镇生产的青白瓷多穆壶、僧帽壶,饰八吉祥纹、宝杵纹、梵文青花瓷器,镇江出土的宝杵纹银盘等,均反映了藏传佛教艺术对各地民间工艺的广泛影响。

元代藏传佛教艺术对内地风俗也产生了一定影响,“在历史上,上至朝廷皇族,下至汉僧、平民,在许多民俗上亦潜移默化受到藏区佛教的影响。例如八思巴建议在大明殿御座上设白伞盖,以镇魔安国,并诵经礼佛,于是从此形成每年二月十五日举行由五百藏僧领头的‘游皇城’节日,可能是这一佛教节日的变体,到清代,每年十二月二十九日左右,在中正殿举行由一百八十四名喇嘛组成的‘打鬼’(跳‘布扎’)活动”[74]。据《元氏掖庭记》记载,元顺帝耽于游乐,曾令宫人演天魔舞,“以宫女一十六人按舞,名为天魔舞。首垂发数辫,戴象牙冠。身披瓔珞大红绡金长裙袄,各执加巴刺般之器”,这显然受藏传佛事活动的影响。这些活动均与工艺美术难分难解,从活动中僧人的服装佩饰到其所需道具,需要

70.(明)宋濂等撰:《元史》卷二十七,英宗一,中华书局,1976年版,页六一二。

71.(明)宋濂等撰:《元史》卷二十九,泰定帝一,中华书局,1976年版,页六五一。

72.(明)宋濂等撰:《元史》卷三十,泰定帝二,中华书局,1976年版,页六七一。

73.参见王启龙:《藏传佛教对元代经济的影响》,《中国藏学》,2002年第1期。

74.黄颢:《北京的藏族文物》,民族出版社,1993年版,第2页。

采用各种不同工艺材料制作，直接对一些工艺美术品种的延续及其造型、装饰产生影响。清代北京骨雕业的产生及兴盛，即与藏传佛教用于跳“布扎”等仪式所需骨衣之类的骨饰品有直接的联系。

二、藏传佛教艺术对内地丝绸的影响

元代内地与西藏政治、经济、文化联系全面加强，藏传佛教直接传入内地，元代丝绸受藏传佛教艺术的影响自然远胜于宋代。装饰藏传佛教纹样的丝绸不仅数量大增，而且所饰藏传佛教纹样的种类也显著增多。

宋代丝绸装饰中出现的由七珍和卐等组成的杂宝图案至元代更加风行。在西藏传世的内地织锦和内地墓葬出土的丝织品上，均可以发现与宋代杂宝纹相近的装饰。如布达拉宫收藏的缂丝唐卡《不动明王像》的镶边和刺绣唐卡《静息观音坛城》的绣地、镶边织锦，均饰以杂宝纹。元代山东邹县李裕安墓、江苏苏州曹氏墓、重庆明玉珍墓均出土不同花色的杂宝纹丝织品。■元代丝绸装饰的杂宝纹，较宋代丝绸上的杂宝纹，宝物种类增多，在七珍之外，增加了灵芝、祥云、钱币等，其既作主题纹饰，又以辅助纹样的形式与云龙结合构成复杂的装饰。如曹氏墓出土的杂宝纹缎袄，在曲尺形云纹间填以七珍中的珊瑚、犀角、银锭形耳饰、环形耳饰、宝珠等；缎裙上以杂宝纹为地，间以云龙纹（这很可能与宋代锦纹“红七宝金龙纹”有渊源关系）。■

元代丝绸装饰中还出现了来自藏传佛教的八吉祥纹，曹氏墓出土的绫袍上饰以卐和八吉祥中的双鱼、莲花、海螺和法轮。■此处卐与八吉祥的结合，也进一步说明卐与藏传佛教装饰的密切联系。元代卐较宋代更为流行，显然不能排除受藏传佛教影响的因素。

此外，藏传佛教的宝杵纹、梵文也被装饰在元代丝绸上。元代文献中曾有关于“佛像西天字段子”■遭禁的记载，所谓西天字即

75.尚刚著：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999年版，第78—80页。

76.苏州市文物保管委员会、苏州博物馆：《苏州吴张士诚母曹氏清理简报》，《考古》，1965年第6期。《简报》中所谓玉钏，当为七珍中的环形耳饰。

77.苏州市文物保管委员会、苏州博物馆：《苏州吴张士诚母曹氏清理简报》，《考古》，1965年第6期。

78.黄时鉴点校：《通制条格》，浙江古籍出版社，1986年版，第295页 卷二十八“《佛教西天字段子》大德九年八月初二日，宣政院奏：街下织段子的匠人每织着佛像并西天字段子货卖有 那般织着佛像并西天字的段子卖与人穿着行呵，不宜的一般有 奏呵，奉圣旨：怎生那般织着卖有？说与省官人每，今后休教织造佛像西天字样的段子货卖者。钦此。”

梵文[79]。在近几年的考古发现中，也有相关实物面世。河北张家口市沽源县梳妆楼元代墓地出土了装饰有朱书梵文的罗裙，该墓还出土了饰有梵文的鎏金银铜耳杯和桦树皮箭囊，这一方面表明墓主人信奉藏传佛教，另一方面也证实了元代确实有在丝织品上装饰梵文的做法，只是这件罗裙并非采用文献所记的以织造的方法装饰梵文，而代之以书写的方式。[80]元代在瓷器及其他工艺品上饰梵文的并不鲜见，说明在元代丝绸、瓷器与其他工艺品上饰梵文是由当时风尚所致。

宝杵纹装饰丝绸，虽未见于文献记载，也未被以往的学者道及，然而却依然有迹可寻。笔者发现元代珠焰窠兔纹[图 19][81]丝织品上主纹旁的辅助纹样中即有宝杵纹，受丝织工艺的局限，其形象不够细致准确，但与北京元代铁可墓出土的铜镜上的宝杵纹相对照，就能加以辨识。元代银盘及青花瓷器上也出现了宝杵纹，这些都是元代工艺美术受藏传佛教装饰影响的具体表现。



[图 19] 元代丝绸珠焰窠兔纹《中国丝绸图案集》

三、藏传佛教艺术对内地瓷器的影响

蒙元时期西藏和内地直接为蒙古统治者掌控，在汉藏文化交流十分兴盛的前提下，瓷器不可避免地受到了时代潮流的影响，打上了汉藏文化艺术交流的印迹。

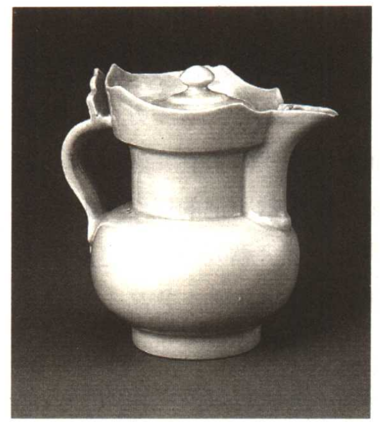
元代景德镇窑为适应藏族生活习俗，曾烧造多穆壶、僧帽壶这类具有鲜明的藏族造型特点的器物。这类器物不仅在藏蒙少数民族地区使用，也在内地流传。如：1963 年北京市崇文区元铁可父子墓出土了青白釉多穆壶[图 20]，器型仿自藏族的金属或木质盛器，壶体呈筒状，上细下粗，壶柄一侧的口沿有凸起的冠状饰，壶体上有仿箍和铆钉状装饰，柄两端各堆贴卷曲花饰。1966 年在北京海淀区出土的青白釉僧帽壶[图 21]，器身较明清常见的僧帽壶浑圆饱满，壶口沿凸起一圈，类似藏传佛教僧帽，壶柄上贴云头形片饰。[82]这两件瓷壶是景德镇工匠将蒙藏少数民族造型与内地制瓷工艺巧妙结合而创造的新式瓷器，也是汉藏民族文化艺术相互



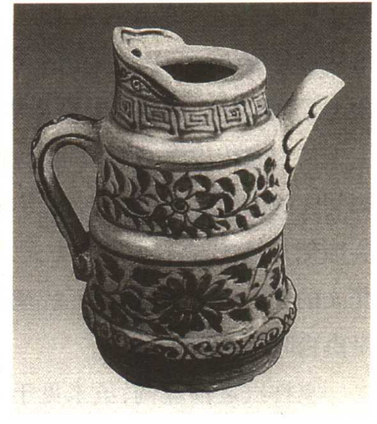
[图 20] 青白釉多穆壶 元代 通高 24.9 厘米 口径 9 厘米 底径 12.4 厘米 北京崇文区元铁可父子墓出土 首都博物馆藏

79.（明）宋濂等撰：《元史》卷二百二，释老传，中华书局，1976 年版，页四五二〇。

80. 国家文物局主编：《2002 中国重要考古发现》，文物出版社，2003 年版，第 147 页。已知墓主人为元代贵族，可能与蒙元时期的汪古部落首领"阔



［图 21］青白釉僧帽壶　元代　通高 19.7 厘米　口径 16.3 厘米　北京海淀区明墓出土　首都博物馆藏



［图 22］青花莲菊纹僧帽壶　元代　高 10 厘米

影响、相互融合的结晶。这类藏式瓷器还作为外销瓷输出海外，在东南亚曾出土元青花莲菊纹多穆壶［图 22］[83]，在元代这类器物的烧造为数不少，其使用范围已远超出中国境内。中国青花瓷以藏式器型、汉地传统纹饰的面貌出现在国际市场，意味深长。

元代藏汉两地频繁往来，内地瓷器传入西藏，西藏的金属、木质器皿等也传入内地，[84]促成元代景德镇工匠在造型上借鉴藏族金属和木质器物制作出多穆壶、僧帽壶这类藏式瓷器；同时，也在造型附件上吸收藏式器物艺术造型特点。如元代瓷器中壶、罐类器皿多作宝珠形纽，而在元以前的内地器物盖纽多为柱状、宝顶形、蒂形、枝蔓形、花蕾形等。这一器物细部形态的变化，当与藏式造型的影响有关，西藏器物盖纽形状绝大多数作宝珠形，早至吐蕃王朝时代的碑帽顶，到元以来的各式佛塔、幢顶均见宝珠形结构。藏族珍爱宝珠，可追溯到吐蕃王朝时期，"爵位则以宝珠、大瑟瑟、小瑟瑟、大银、小银……等为告身，以别高下"。[85]新疆出土的吐蕃木简记载献给神的财物中就有珍珠。[86]西藏昌珠寺藏吐蕃王朝时期的珍珠唐卡作为镇寺之宝，这些均反映了宝珠在藏族人心目中的地位。在藏传佛教中，宝珠被视为圣物，具有特殊的象征意义。藏传佛教从印度密教引进的六字真言，作为礼佛的诵咒，梵文

里吉思"家族有关。罗与缎的织物组织有别，不适于织出精细的花纹，在其上朱书梵文应当与此相关，或许该罗裙并非实用品，只是用于随葬。

81.薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书画出版社，1999 年版，图 148。

82.首都博物馆编：《首都博物馆藏瓷选》，文物出版社，1991 年版，图 61、66。

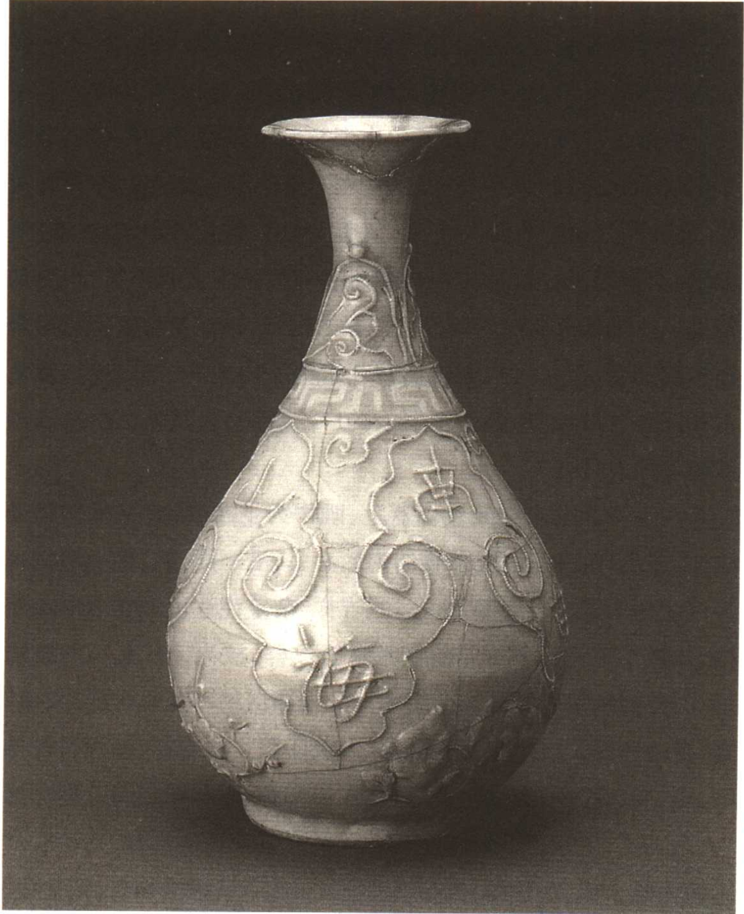
83.朱裕平著：《元代青花瓷》，文汇出版社，2000 年版，第 165 页。

84.2000 年 9 月笔者在西夏陵博物馆陈列品中见西夏—元铜僧帽壶。

85.《册府元龟》卷九六一，外臣部，土风三，页十四。转引自苏晋仁等校正：《册府元龟吐蕃史料校正》，四川民族出版社，1981 年版，第 6 页。

86. 王尧、陈践编著：《吐蕃简牍综录》，文物出版社，1986 年版，第 73 页。"为导引灵神之财物按各人相应职务地位摊派，所献如下：论乞力摩……噶夏花之价青稞四升，论措热珍珠之价粮食一升，论悉诺桑各种药一满钵，多热……野息珊瑚一支，拉热新松耳石一块，噶尔道金币一枚，粗囊绸……"

原意为:“神圣啊,红莲花上的宝珠,吉祥”;藏传佛教认为“能开教莲之阳光,亦是如意摩尼珠”,[87]并传称如意宝珠置于幢顶而祈祷时,能如意成就诸事。因此,宝珠倍受藏族人民的喜爱而常见于各种造型和装饰中,七珍即与缀珠相连。元代藏传佛教传入内地,对宝珠的喜爱也影响了内地。在工艺美术方面的表现,如:瓷器流行宝珠形纽,并出现新颖的缀珠纹装饰(青花釉里红镂雕盖罐),以珠连缀成汉字吉语(青白瓷玉壶春瓶)[图 23][88];元代丝绸、服饰盛行大量嵌饰珍珠。元廷赐萨迦寺珠字诏、忽必烈赐八思巴“镂金珍珠袈裟”[89]、明成祖赐哈立麻(得银协巴)织金珠袈裟[90]等,也当与藏传佛教的影响有关,或许就是为了迎合藏族人的喜好。



[图 23] 景德镇窑青白瓷串珠纹玉壶春瓶 元代 高 28.2 厘米 口径 7.7 厘米 足径 9 厘米 北京崇文区龙潭湖铁可父子墓出土 首都博物馆藏

87.法王周加巷著、郭和卿译:《至尊宗喀巴大师传》,青海人民出版社,1994 年版,第22 页。

88.尚刚著:《元代工艺美术史》,辽宁教育出版社,1999 年版,第 210 页。缀珠纹主要出现在青花和青白瓷上,在青花上,只做开光的轮廓;在青白瓷上应用较多,还以缀珠纹单独组成图案和“福如东海”、“寿比南山”等吉祥文字。这很容易使人联想到昌珠寺的珍珠唐卡和元廷赐萨迦寺的珠字诏,以珍珠连缀成图像是吐蕃的传统做法,以缀珠组成汉字与珠字诏直接相关。

89. 五世达赖喇嘛著、刘立千译:《西藏王臣记》,民族出版社,2000 年版,第 66 页。

90. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册,中国藏学出版社,1994 年版,第 98 页。

91.朱裕平著:《元代青花瓷》,文汇出版社,2000 年版,第 91 页。

92. 李昆生编:《云南古代艺术珍品集》,云南大学出版社,1999 年版。

93.海螺纹在景德镇瑶里古窑址和吉林扶风出土的元青花上均有所见。参见张英:《元青花与五彩瓷器》,辽宁画报出版社,2000 年版。

94.七珍,也称七宝物或七宝饰品,是古代藏族称作稀世之宝的



［图 24］青花釉里红四灵塔式盖罐
元代　高 22.5 厘米　口径 7.7 厘米　底径 6.6 厘米　江西省博物馆藏

元代陶瓷造型还受到藏传佛教佛塔形制的影响，著名的元青花釉里红四灵塔式盖罐［图 24］[91]，盖面中心塑覆钵塔（俗称喇嘛塔），塔内供一坐佛。罐身堆贴汉以来传统装饰中常见的象征季节和方位的四神（也称四灵：青龙、白虎、朱雀、玄武）。此罐是内地民间接受藏传佛教后，与传统信仰结合，而创造的具有藏汉两地艺术特点的作品。无独有偶，在云南元代陶器中也出现了器形如覆钵塔式的黑陶塔式罐[92]，这些与丧葬有关的陶瓷器也是元代民间葬俗受藏传佛教影响的典型例证。

元代瓷器受藏传佛教艺术影响，最突出的表现是在装饰上，元青花、白瓷、青瓷、五彩等瓷器，吸收藏族装饰纹样，创作出大量具有藏族装饰艺术特点的作品。

藏传佛教的八吉祥是元代瓷器较常采用的装饰纹样。八吉祥的八种物品常作为一个整体出现在瓷器装饰上，也有单独以其中的一种作为装饰的，海螺是其中出现频率较高的纹样[93]。瓷器装饰上出现的杂宝，由八吉祥中的轮、螺、盘长等与藏族七珍[94]和火焰、火珠[95]、“三宝”[96]、灵芝[97]、钱、银锭、元宝、磬及道家宝物（葫芦、宝扇、花篮等）构成，种类较丝绸所装饰的杂宝更为丰富，也更加常见。由藏族宝物与内地代表财富的铜钱、银锭及道家宝物组合在一起的杂宝，是元代藏传佛教艺术传入内地后，与内地传统艺术相互融合的结果，其在瓷器上的广泛运用，与其象征财富和圆满的吉祥含义有关。

八吉祥和杂宝在元代瓷器上，既作为主题纹饰，又常作辅助纹样，多出现在碗、盘类器物的内底心、口沿一周；瓶、罐类器物则多以之饰于颈、肩、胫等部位。八吉祥、杂宝往往填饰在变形莲瓣内，构成二方连续装饰带或圆形适合纹样，成为元代典型的装饰形式，并为明清瓷器装饰所继承。如元卵白釉印花八吉祥“太禧”盘，盘心印阳文五爪独龙戏珠纹，内壁印阳文八吉祥，按顺时针排列：螺、肠、轮、伞、花、罐、鱼、盖。在盖和螺、伞和花之间分别穿插“太”、“禧”二字。[98]上海博物馆收藏的元青花莲瓣形盘，八个变形莲瓣内绘云朵、八吉祥，盘心绘莲池纹。此盘装饰恰如《汉藏史集》

七种物品：国王耳饰、皇后耳饰、犀角、珊瑚、象牙、大臣耳饰、三眼宝石。参见张怡荪主编：《藏汉大辞典》，民族出版社，1993 年版，第 1533 页。七珍纹中有的无三眼宝石，另加如意形宝。参见马吉祥、阿罗·仁青杰博编著：《中国藏传佛教白描图集》，北京工艺美术出版社，1999 年版，第 337 页。阿旺格桑编著：《藏族装饰图案艺术》，西藏人民出版社，1999 年版，第 233 页。元明清唐卡和藏传佛教壁画中的主尊像下多绘吉祥八宝和七珍，七珍的组合并不相同。吐蕃分治时期托林寺壁画《毗沙门天曼荼罗》中就有七珍和八吉祥中的部分形象：珊瑚、方胜、象牙、犀角、银锭、宝珠、海螺、幢、莲花、宝瓶、盘长及“三宝”等。参见西藏自治区文管



［图 25］**青花云龙纹象耳瓶** 元代 高 63.5 厘米 英国大卫德中国艺术基金会藏



［图 26］**青花八棱玉壶春瓶** 元代 高 32.5 厘米 口径 9.7 厘米 足径 9.8 厘米 河北省博物馆藏

所述“札沃且和冬则”碗的图案：“莲花之中有吉祥八宝”。龙泉窑青瓷盘内壁也出现了与上述元卵白釉和青花瓷盘装饰相近的印花莲托八吉祥纹，只是盘心装饰与上述瓷盘不同，有的印菊花，有的空白无纹[99]。

元瓷中饰杂宝纹多见于青花，如：著名的元青花至正十一年铭云龙纹象耳瓶［图 25］和萧何月下追韩信图梅瓶，二者均以杂宝纹作为辅助纹饰，前者杂宝纹绘于胫部的变形莲瓣内；后者则填饰在瓶肩部的变形莲瓣内。河北保定出土的元青花八棱玉壶春瓶［图 26］，在器物主题装饰狮子戏球的空隙，也饰有珊瑚、象牙、火焰、菱形耳饰等杂宝。[100]这几件元青花的代表作品，在以往的著述中多被论及，但很少有人注意这些辅助纹饰与藏族装饰艺术的联系。

元青花中装饰八吉祥和杂宝纹的，不仅常见于国内使用的元青花、龙泉青瓷上，而且大量装饰在主要供外销的元青花盘、碗、瓶、罐等大件器物上。在元青花处于繁盛期的至正型器物上装饰

会编：《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001 年版，第 74、75、76 页。同是来自藏传佛教的装饰，在元代瓷器与丝绸等工艺品装饰中，八吉祥倍受青睐，而七珍相对被冷落。元代瓷器装饰中未见七珍的整体组合，仅在杂宝纹中取七珍中的一部分与其他宝物组合，构成六、八以至十四、二十六等众多形象为一体的图案。这当与元人对七的忌讳有关，七在元代被视为凶数。参见尚刚：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年版，第 179、180 页。

95.火珠纹，与藏族的喷焰摩尼相关，也称摩尼宝，藏俗以之象征财运昌隆。摩尼是宝石、珍宝、珠宝的梵音。元代杂宝中火珠十分常见，不能排除受到西藏纹饰的影响。在藏族装饰艺术中喷焰宝珠，常与七珍、八吉祥并列，出现在唐卡、壁画中主尊座的下方，作为供养。

96.三宝，形状为三个圆珠呈品字形排列，有时以火焰环绕。象征佛教威严、财宝和圆满。参见甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，第 45 页。

97.卯晓岚：《西藏的灵芝及文化》，《中国西藏》，2001 年第 6 期。

98.北京大学赛克勒考古与艺术博物馆：《元卵白釉印花太禧盘》，《中国文物报》1999 年 5 月 30 日第三版。


青花云头杂宝纹菱口大盘花纹细部

八吉祥、杂宝纹的远较此前的瓷器为多。元代丝织品饰八吉祥和杂宝纹的也多见于至正时期。[101]这时期正是藏传佛教艺术传入内地后，经过与内地艺术一个阶段的磨合，最终被消化、吸收，融入到元代主流艺术之中，成为中华装饰艺术的组成部分，为元以来各民族共同接受。

销往海外以八吉祥作主题装饰的元青花瓷不胜枚举，如土耳其托普卡珀博物馆收藏的青地白花八吉祥花卉纹菱口大盘，青地白花八吉祥番莲纹菱口大盘，青花外缠枝莲内八宝纹菱口大碗；原藏于伊朗阿尔德比神庙，现藏伊朗巴斯坦国家博物馆的元青花青地白花八吉祥凤凰纹盘等。以杂宝纹作主题纹饰或辅助纹饰的元青花瓷也颇为多见，如土耳其托普卡珀博物馆藏元青花虫草瓜果纹八棱葫芦瓶，束腰下变形莲瓣内绘莲托象牙、菱形耳饰等杂宝，口沿外、胫部变形莲瓣内也填饰火焰、莲花等杂宝。[102]土耳其托普卡珀博物馆收藏的元青花云头杂宝纹菱口大盘[图 27]，盘心


[图 27] 青花云头杂宝纹菱口大盘 元代 直径 45 厘米 土耳其托普卡珀博物馆藏

99.周丽丽:《瓷器八吉祥纹新探》,《上海博物馆集刊》第四集,上海书画出版社,1987 年版,第 312 页。

100. 朱裕平著:《元代青花瓷》, 文汇出版社,2000 年版, 第 67 页。

101. 尚刚著:《元代工艺美术史》,辽宁教育出版社,1999 年版,第 79、80 页。

102. 朱裕平著:《元代青花瓷》, 文汇出版社,2000 年版, 第 94 页。

饰六个变形莲瓣，三瓣内填绘海螺，其余绘三钱、珊瑚、磬。[103]伊朗巴斯坦博物馆藏元青花凤凰杂宝纹大盘，盘心双凤纹外环绕的 14 个变形莲瓣内绘莲花、珊瑚、菱形耳饰、银锭形耳饰等杂宝[104]。日本大阪市立东洋陶瓷美术馆藏元青花缠枝莲菱口大盘，盘心六个变形莲瓣内绘菱形耳饰、海螺、钱、银锭形耳饰、莲花、葫芦[105]。此盘所饰杂宝包含部分八吉祥、七珍与道家宝物及钱币，是典型的藏、汉艺术集于一体的装饰。诸如此类装饰的元青花瓷器还见于海外其他国家和地区，如现藏美国洛杉矶艺术馆的青花花卉纹菱花口盘[图 28]。



[图 28] 青花花卉纹菱花口盘 元 景德镇窑 径 44.8 厘米 高 6 厘米 美国洛杉矶郡艺术馆藏

元青花瓷杂宝纹及其他纹饰组合，常见含有“三”这个数字，如三钱、三火珠、三海螺等，北京故宫收藏的元青花竹石灵芝折沿盘内壁绘牡丹、石榴、菊花各三。[106]青花瓶、罐上的云肩纹也常常作“三垂云”。[107]这类由三个或三组纹样构成的装饰，在明清装饰中颇为多见，如三鱼纹、三果纹、三多纹等，很有可能是在“三宝”之类藏族装饰的影响下产生并广为流传的。古代藏族观念中象征佛教庄严、财宝和圆满的“三宝”，在藏传佛教壁画、唐卡及各类装饰艺术中十分常见，甚至出现在印章图形中。[108]在藏族装饰艺术中由三个图形组成的纹饰有很多。至今藏族人送礼物喜欢三的组合。藏族偏爱“三”这个数字，早在吐蕃王朝时期的文献记载中就有所反映，如在新疆出土的吐蕃木简中有关于苯教仪式的记载，献“三份多玛供”，“连续献上迎宾青稞酒三瓢”[109]，这可能源于吐蕃古老的习俗；另外，也很有可能是受到印度文化影响，古印度哲学中三就是多[110]，佛教中的佛、法、僧三宝，身、语、意三所依，经、律、论三藏，过去、现在、未来三世等，均与三相关联。藏族对三的偏爱，在元代通过藏传佛教艺术影响内地，因此在瓷器装饰上有上述纹样的出现。

藏传佛教的十字杵纹也见于元代瓷器装饰中。十字杵[111]，在藏传佛教唐卡、壁画、造像、佛经装饰和寺院装饰物上十分常见。这与前述宁夏灵武磁窑堡窑址出土的仿藏传佛教法器的瓷质素烧如意轮、降魔杵有内在联系，均是受藏传佛教法器及其装饰艺术影响的结果[112]。内地瓷器装饰宝杵纹，多绘于碗、盘的内底，最早出现在元

103. 朱裕平著：《元代青花瓷》，文汇出版社，2000 年版，第 95 页。

104. 朱裕平著：《元代青花瓷》，文汇出版社，2000 年版，第 188 页。

105. 朱裕平著：《元代青花瓷》，文汇出版社，2000 年版，第 191 页。

106.国家文物局主编：《中国文物精华大辞典·陶瓷卷》，上海辞书出版社，1994 年版。

107. 尚刚著：《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社，1999 年版，第 182 页。尚刚先生指出云肩纹的范本来自元代帝王仪卫服用的云肩，“制如四垂云”，青花上的云肩纹常常并不标准，时时简化为“三垂云”。本人以为其简化的原因或许就在于藏俗的影响。

108.元代“萨”字象牙印，印面上方刻三宝及日月图案。参见甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 18。

109.王尧、陈践编著:《吐蕃简牍综录》，文物出版社，1986 年版，第 72 页。

110.2000 年 6 月首都师范大学美术系王镛“印度美术”专题讲座。

111.十字杵，将双头杵交叉呈十字形，也称宝杵、金刚杵，有的系扎飘带，称结带宝杵。杵，原为古印度兵器，是藏传佛教重要的法器、供器，惩恶，降魔，象征坚不可摧。

112.马文宽、黄振华:《宁夏新出带梵字密宗器物考》，《文物》，1990 年第 3 期。

113. 朱裕平著:《元代青花瓷》，文汇出版社，2000 年版，第 155 页。

114. 刘新园:《元文宗——图帖睦尔时代之官窑瓷器》，《文物》，2001 年第 11 期。



[图 29] **青花牡丹双凤十字杵纹碗** 元代 直径 30 厘米 日本出光美术馆藏

青花碗上。日本出光美术馆收藏的青花双凤牡丹十字杵纹碗［图 29］，碗心绘十字杵，内壁绘双凤牡丹，口沿内一周绘卷草纹，此器是元青花中制作精美的高档产品，十字杵描绘较细致，形象鲜明[113]。在景德镇元代瓷窑址中出土的青花瓷罐盖上也绘有十字杵纹[114]。十字杵纹在元代瓷器装饰中虽不及八吉祥、杂宝纹常见，但仍占有一席之地，其装饰形式也为明清官、民窑瓷器继承。

元代瓷器受到藏传佛教影响，还表现在将梵文作为瓷器装饰。古印度文字梵文是随佛教传入中土的，自魏晋南北朝始，梵文就出现在佛教造像、摩崖石刻、佛塔、铜镜、银器、陶器等艺术品上。但元以前，梵文在内地艺术品上并不多见，而在藏传佛教寺院建筑装饰、佛塔、转经筒、各式法器、供器及日用器物上则随处可见。古代藏族读书人不仅要求会写藏文，也要求会写梵文，元代起内地艺术

品饰梵文较以前显著增多，与藏传佛教在内地的传播有直接关系。已知最早采用梵文装饰的瓷器是宁夏灵武出土的元代褐釉瓷盘，在盘内刻八个变形莲瓣，每个莲瓣内及底心各饰一梵文字，此盘系佛教密宗信徒使用的器物，与该地自西夏时即受到藏传佛教影响有关。[115]元代景德镇烧造的梵文瓷器以元青花四出云头梵文盘为代表，在盘心的四个云头内各饰一梵文字。[116]元五彩描金暗龙纹碗，也在碗心的柿蒂形开光内饰一梵文字。[117]元代瓷器上的梵文多为密教六字真言，字数少，但均处于器物装饰的显著部位，与其他纹饰巧妙结合，已成为瓷器装饰的组成部分，为瓷器文字装饰增添了新的内容。

此外，在元代龙泉窑的青瓷装饰上还出现了八思巴文，[118]八思巴文是由元代帝师八思巴创制的蒙古新字，出现在瓷器上十分难得。

以上具有藏传佛教艺术特点的纹饰，往往与内地传统装饰、蒙古族的风尚、受伊斯兰文化影响的外来纹饰紧密地结合在一起，形成元代瓷器题材广泛、布局满密、形式多样、异彩纷呈的装饰格局。元代瓷器正是在造型和装饰两方面，吸收、融合了藏族、蒙古族和其他民族艺术，才形成了新的时代风貌，其造型与装饰的西藏艺术成份，直接为明清瓷器继承，并焕发出更加炫目的光彩。

四、藏传佛教艺术对内地金属及其他工艺的影响

元代藏传佛教艺术对金属工艺的影响也颇为显著，1962、1963年北京发现的元初铁可父子墓中也出土了两件具有藏传佛教艺术特点的作品：青白瓷多穆壶和饰有莲托八吉祥、宝杵纹的铜镜[图30]。[119]铁可和其父斡脱赤均为元朝初期朝廷显贵，铁可叔父那摩，曾被元定宗贵由尊为国师，总领天下释教，历宪宗蒙哥和世祖忽必烈两朝。铁可一家原籍克什米尔，于元太祖成吉思汗西征时投奔蒙古。克什米尔与西藏西部毗邻，其地信奉佛教，与藏

115.马文宽、黄振华：《宁夏新出带梵字密宗器物考》，《文物》，1990年3期。

116. 朱裕平：《元代青花瓷》，文汇出版社，2000年版，第95页。

117. 参见叶佩兰：《元代瓷器》，九洲图书出版社，1998年版。

118. 叶喆民著：《中国陶瓷史纲要》，中国轻工业出版社，1989年版，第202页。“所用文字中还出现了‘八思巴’文，以龙泉的大窑和丽水的宝定等窑址出土为主。这种文字自元至元六年（公元1269年）颁行后，直到元朝灭亡，使用范围不广，而且在瓷器中也只见于龙泉青瓷上面。”

119. 北京市文物研究所：《元铁可父子墓和张弘纲墓》，《考古学报》，1986年第1期。



[图30] 八吉祥纹铜镜 元代《金铜佛教供具特展》

120.石守谦、葛婉章主编:《大汉的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》,台北故宫博物院,2001年版,第115页。

121. 现藏于首都博物馆金铜佛像馆。

122. 管维良:《中国铜镜史》,重庆出版社,2006年版,第334页,图564。

123. 中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集工艺美术编10金银玻璃珐琅器》,文物出版社,1996年版,第76页。



[图31] **梵汉两体准提咒文铜镜** 元代 直径9厘米 边厚0.3厘米 台北故宫藏



[图32] **佛像梵文铜镜** 元代 首都博物馆藏

传佛教往来密切。由那摩总领释教,与藏传佛教在元朝宫廷受到推崇不无关系。在铁可父子墓中出土上述具有藏传佛教艺术特点的工艺品,其缘由也正在于此。这与元代青花瓷的同类装饰形式,有相像之处,但是其年代显然早于青花瓷烧造较为盛行的元代中晚期。或许这类饰有八吉祥、宝杵纹的金属工艺品更直接的承传了藏传佛教装饰艺术,对此后的内地工艺品装饰起到示范作用。

除北京铁可墓出土的典型的藏传佛教纹饰外,台北故宫收藏的梵汉两体准提咒文铜镜[图31][120]和首都博物馆收藏的佛像梵文铜镜[图32][121]也具有鲜明的藏传佛教艺术色彩,后者镜背中心为坐佛,两侧各有一座噶当式佛塔,镜缘环绕一周梵文,整个图案布局及表现形式具有元代脱模泥塑(擦擦)的显著特征,这显然是受藏传佛教小型造像或擦擦影响所致。此外,由元代帝师八思巴创立的八思巴文不仅见于元代瓷器上,也被用作铜镜装饰。[122]

由于年代久远,加之金属制品易于被熔铸而重新打造,因而传世的元代金属工艺品十分有限,而其中具有藏传佛教艺术印迹的更屈指可数。1966年江苏省镇江市金坛县湖溪元窖藏出土的梵文银盘[图33][123],是元代受到藏传佛教影响的难得一见的金属工艺品。此盘内底饰八瓣仰莲纹,莲心及莲瓣内印梵文,周围环绕以单杵纹,其装饰布局与前述铁可墓铜镜镜背纹样有相近之处,是



[图33] **梵文银盘** 元代 口径14.8厘米 江苏省博物馆藏

元代江南藏传佛教艺术的重要例证。江苏省金坛县隶属于镇江市，镇江是江南地区保存有藏传佛教艺术遗迹的重要地点，镇江城内的藏式过街塔[124]与这件饰宝杵纹梵文银盘之间不无关联，它们虽然是历经时代变迁侥幸存留下来的藏传佛教艺术个别遗存，但却从一个侧面反映了元代藏传佛教曾经在江南这块汉文化积淀深厚的地区传播，从建筑、造像到实用器皿装饰均具有浓重的藏传佛教艺术色彩。这件银盘较之铁可墓八吉祥宝杵纹铜镜，在体现藏传佛教在元代传播的广泛性和对汉地艺术的影响力方面，更具有说服力。

2002 年在河北省张家口元代贵族墓地也出土了带有梵文装饰的鎏金银铜耳杯[图 34]，耳杯内底近似椭圆形边框内浮雕一梵文。在金银器上装饰梵文的做法应当与前述罗裙书写梵字以及桦树皮箭囊书写梵字，情同一理，墓主人的身份与出土文物均透露出与藏传佛教的紧密联系，这件出土于蒙古贵族墓中的金银器与前述铁可父子墓饰梵文、宝杵纹铜镜有相通之处，这两座墓的主人均来自元朝上层社会，虽然他们不是汉人，但他们的生前活动和埋葬的地点表明其墓中出土的工艺品当为内地制品，这不仅仅反映了内地工艺品的汉藏艺术融合的面貌，也是藏、汉、蒙古民族文化融合的体现。[125]

元代藏传佛教艺术对内地玉器工艺业也产生了一定的影响，前述在西藏传世的八思巴像、“萨”字玉印及文献所记的扎巴俄色获赐的五方佛冠等均为具有了藏传佛教艺术印迹的内地玉制品。据《元代画塑记·御容》记载，“至顺元年八月二十八日……玛瑙局造白玉五爪铃杵轴头三副”，这是为“太皇太后御容并佛坛三轴”所



［图 34］**鎏金银铜耳杯** 元代 河北张家口沽源县梳妆楼出土

124. 熊文彬著：《元代藏汉艺术交流》，河北教育出版社，2003 年版，第 94 页。

125. 国家文物局主编：《2002 中国重要考古发现》，文物出版社，2003 年版，第 147 页。

配。[126]从《元史》的记载中还发现,元代还制作过玉鞍,为元朝国师必兰纳识里所拥有。这则史料见于《元史·文宗》卷五,记述安西王与国师必兰纳识里图谋不轨,国师必兰纳识里被籍没家产,其中首先提及将其妻赐予通政副使伯蓝,随之即为"玉鞍赐撒敦,余人畜、土田及七宝奁具、金珠、宝玉、钞币,并没入大承天护圣寺"[127],据此可知,玉鞍非同常品,价在人畜、土田及其他家产之上。这件玉鞍很可能为内地仿藏族鞍具而制作的稀有物品,由于藏族对鞍具倍加珍视,上层社会的鞍具制作十分考究,忽必烈以金鞍具赐八思巴,乾隆帝以玉鞍赐六世班禅,它们之间不无关联。

藏传佛教艺术对内地器用的影响,由上述瓷器、丝绸、铜镜、银盘的造型、装饰可以得到证实,而对服饰的影响却踪迹难觅。幸而在《元典章》中留下了这样的禁令"禁金翅鹏样皮帽顶儿",[128]它透露出至少在元代至大元年(1335 年)之前曾有匠人仿藏传佛教造像背光及壁画、石刻中常见的金翅鹏形象造皮帽顶。显然是由于藏传佛教的盛行,其图像广为人知,进而影响到服饰的样式。这也是藏传佛教在内地经过一个阶段的传播之后, 才出现的结果。从这一细节上,也反映出藏传佛教艺术的影响力不容低估,宗教借助艺术的的力量渗透到了民众的生活之中。

藏传佛教艺术除了由上述"金翅鹏样皮帽顶遭禁"的记载中可以窥见其影响力外,还可以从《通制条格》中"汉僧红衣"[129]的记载中发现西藏僧人服饰也曾令汉地和尚仰慕,这甚至引起了皇帝的关注,并于至元七年(1270 年)传下圣旨:"那般着的挐着"。这明显地透露出藏传佛教服饰对汉地僧人着装的直接影响,藏传佛教僧人在内地备受恩崇,汉地和尚效仿藏僧着装自然不应排除心理上对藏僧的艳羡以及出于现实利益的考虑。

元代尊崇藏传佛教促使大批藏传佛教经书传入内地,对内地佛经的缮写、刻印也产生了显著影响。元代佛事活动频繁,凡佛事活动均须诵经,各地广建藏传佛教寺院,也需供设佛经,这样使佛经的需求量激增,加之元代统治者十分重视写经、刻经,也对佛经的大量印制起到了推动作用,这一时期缮写、刻印的佛经绝大部

126.(元)佚名:《元代画塑记》,人民美术出版社,1964 年版,第 5-7 页

127.(明)宋濂等撰:《元史》卷三十六,文宗五,中华书局,1978 年版,页八零三

128.《元典章》,中国书店,1990 年版,第 832 页。五十八工部卷《禁金翅鹏样皮帽顶儿》"至大元年二月二十五日行台准御史台咨承奉中书省劄付刑部将作院诸路金玉人匠总管府呈大德十一年九月初八日本府达鲁花赤奉别不花平章钧旨钦奉圣旨道与马家奴金翅鹏样排花金翅鹏样皮帽顶儿今后休交做休交诸人带着做的人根底要罪过者带著的人根底夺了要罪过者钦依钦遵。"

129. 黄时鉴点校:《通制条格》,浙江古籍出版社,1986 年版,第 295 页 "汉儿和尚每穿着土钵和尚红衣服一迷地行有。钦奉圣旨:那般着的挐着。"

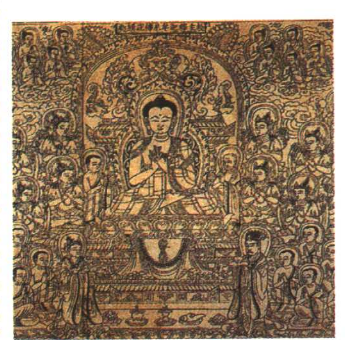
分为藏传佛教经书，往往受到藏传佛教经书样式及用料等方面的影响。《元史》中频频发现“缮写金字”、“书金字”、“书西天字”、“金书西番字经”、“译西番经”等与藏传佛教佛经相关的记载。[130]

藏传佛教经书大多采用贝叶夹的装帧形式，上下有护经板，经板表面往往有精美的浮雕装饰，或为藏传佛教尊像，或为藏传佛教装饰图案；经文有墨书，也常用金汁、银汁、朱砂汁等书写；经书扉页往往彩绘精美的藏传佛教尊像。在西藏萨迦寺就藏有元代由八思巴组织缮写的以金汁书写的《甲龙玛》经、《甘珠尔》经及上下护经板内侧绘有精美尊像的梵文贝叶经。这类藏传佛教佛经既用于诵读也用于佛堂供奉，因而装帧极为考究，蒙元时代曾大量传入内地。它对于内地佛经缮写、刊刻、装帧、插图等艺术形式均产生了或隐或显的影响。

在台北故宫收藏的元杭州刊《普宁藏》经本《大集譬喻王经》[图 35][131]，其装帧形式采用内地传统的经折装，但在扉画的表现形式上则融入了藏传佛教艺术形式，画面细部的装饰纹样，也带有鲜明的藏传佛教艺术特征，如主尊莲座下方正中饰宝杵纹；同为台北故宫收藏的元苏州刊《碛砂藏》经本《大威德陀罗尼经》[图 36][132]，其装帧和扉画也同样带有藏传佛教艺术印记。在萨迦寺北寺藏有汉文卷子装佛经三十一种，五百五十卷，每卷卷首有藏传佛教护法神王版印扉画。与此同时内地还仿造贝叶夹佛经装帧形

130. 参见王启龙：《藏传佛教对元代经济的影响》，《中国藏学》，2002 年第 1 期。至元二十七年(1290 年)六月缮写金字《藏经》，延祐五年(1318 年)二月书西天字《维摩经》，同年三月书金字《藏经》，泰定元年[1324]以畏兀字译西番经，泰定三年(1326 年)二月敕以金书西番字《藏经》。

131. 石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》台北故宫博物院，2001 年版，第 110 页，图Ⅲ-6。



元杭州刊《普宁藏》扉画

[图 35] 元杭州刊《普宁藏》经本(原题 思溪藏经本)《大集譬喻王经》及其扉画　台北故宫藏



元苏州刊《碛砂藏》扉画

式缮写、刊印佛经，由于种种原因，元代这种装帧形式的佛经尚未见实物传世，但是据萨迦寺所藏汉文卷子经卷末木记透露，在蒙哥统治时期燕京信士“张从禄妻王从惠洎女张氏感如来之嘱咐，贺圣朝之弘恩，发心施财，命工印造释迦遗法三乘贝叶灵文一大藏，成(盛)一(以)黄卷，贮以琅函，安置在京大宝集寺”[133]。这里所记的“三乘贝叶灵文一大藏”应当是指用于供奉的贝叶类夹装佛经。

元代藏传佛教艺术对内地石刻的影响十分显著，除了众所周知的杭州飞来峰摩崖造像和北京居庸关云台石刻外，在北京地区还有一些作为建筑装饰部件的栏板也同样可以看到藏传佛教艺

132.石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》台北故宫博物院，2001年版，第111页，图Ⅲ-7。

133. 宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年版，第227页。据宿白先生考证“大宝集寺”是一所与藏传佛教关系极为密切的寺院。另据北京白塔寺说明，元初大圣寺万安寺即现在北京白塔寺的首任住持知拣法师曾任该寺住持，因此大宝集寺在元代极有可能是一座藏传佛教寺院。



[图36] 元苏州刊《碛砂藏》经本《大威德陀罗尼经》及其扉画台北故宫藏



［图 37］元代金刚杵栏板　北京石刻艺术博物馆收藏

134. 韩永主编:《北京文物精粹大系·石雕卷》,北京出版社,2002 年版,图 131。

术印记,如:北京石刻艺术博物馆收藏的元代石刻栏板[图 37][134],主题图案为十字交杵与花卉纹构成的二方连续纹样,上下边饰为缠枝花纹,左右两边还各雕饰一单杵。该栏板应是高级官员住宅的建筑装饰构件,其中宝杵纹样与元代铁可墓铜镜及青花瓷所饰宝杵纹形态相近,是元代藏传佛教艺术影响到内地世俗生活的又一例证。

总体上看,元朝藏传佛教艺术对内地工艺美术的影响主要表现在:造型上,内地仿藏族金属器物的造型,生产出了瓷僧帽壶和多穆壶;在装饰上,丝绸和瓷器、金属工艺品吸收、借鉴了藏族艺术中的八吉祥、七珍、宝杵纹、梵文等装饰,具有汉藏艺术融合特征的杂宝纹等纹样更加流行。内地服饰、佛经装潢、建筑装饰等方面也不同程度地受到藏传佛教艺术的影响。



第三章 明代汉藏工艺美术交流

明 代

元末内地爆发的大规模农民起义，推翻了元朝统治。明朝建立以后，继续将西藏纳入中央政府的治理之下。开国之初，明太祖朱元璋即遣官入藏，招抚西藏宗教上层人物；制定了"多封众建，尚用僧徒"的治藏政策，分封藏传佛教各教派领袖和各藏区大小头目；订立朝贡制度，加强西藏和其他藏区与中央政府的联系；还在汉藏交界地区设立茶马互市，以促进西藏和祖国内地之间的物资流通。这些政策、措施对汉藏文化交流起到了积极的促进作用，也使汉藏工艺美术交流在元代已有的基础上继续得到加强。

1.吴钧:《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》,《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984年版,第119页。

2.《明史》卷三三一 转引自中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册,中国藏学出版社,1994年版,第126页

第一节 内地工艺美术对藏区的输入及其影响

一、概说

明代汉地工艺美术输入西藏及其他藏区，主要通过官方赏赐和民间贸易两种途径，其中以官方赏赐的形式输入西藏的工艺美术品种最多、档次最高,对汉藏文化交流所起的作用最大,且屡见于文献记载。

明代中央向藏传佛教各派高僧和藏区各地大小头目的赏赐,有多种名目,其中经常性的赏赐是对藏区僧俗头目入贡的回赐。明代对朝贡以“厚往薄来”为原则,朝贡所获赏赐的价值,一般是贡物的三倍以上。朝贡者进入内地的一切用度由朝廷供给,朝贡者除能直接得到朝廷的大量赏赐外,还能借助朝贡的机会从事贸易活动,将随身带来的银两和朝廷赏赐的财物置换成在藏区紧俏的一些物品。由于朝贡不仅能使藏区僧俗人等在政治上获益,即因得到明朝中央的封、赐,而对巩固自身在地方的政治、宗教地位有所助益,还能给朝贡者带来巨大的经济收益,得到高额的商业回报。因此,明代自洪武至崇祯各个时期,藏区到内地朝贡的僧俗人员络绎不绝。

明永乐(1403-1424年)时期,帝以“番俗唯僧言是听,乃宠以国师诸美号,赐诰印,令岁朝,由是诸番僧来者多,迄宣德朝,礼之甚厚”[1]。自此,西藏各地大小头目朝贡,“或间岁一来,或一岁再至”。[2]朝贡人数有增无减,“宣、正间,诸贡不过三四十人,景泰时十倍,天顺

间百倍”。[3]甚至有人买求印信冒作藏僧朝贡。[4]至明中期以致“内郡疲供亿”，朝廷不堪重负，不得不加以整顿、限制。成化元年(1465年)重申明洪武时所定的乌斯藏三年一贡例，对朝贡人数、入贡路径也加以限定。但实际上并未收到太大成效，因“番人素以入贡为利，虽屡申约束，而来者日增”[5]，“去年已赏，今次复来”[6]。嘉靖十五年(1536年)，大乘法王偕辅教、阐教诸王来京使者，竟达四千余人。朝廷出于政治上考虑“毋失祖宗羁縻之意”，常常对已由西藏远道而来的朝贡者放宽限制，这也是导致藏区朝贡者人数始终未能控制的一个重要因素。

除例行的朝贡外，藏区首领还于请封、请袭、谢恩时，多遣使者，以期获得更多的赏赐。如成化十八年(1482年)，礼部奏：“番王三岁一贡，贡使百五十人，定制也。赞善王连贡者再，已遣四百五十人，今请封请袭，又遣千五百五十人。”[7]这次朝廷虽未“概纳之”，然朝廷对以各种名目入朝的使者，均给予赏赐，亦由此可知。

有明一代，朝廷对西藏和其他藏区的朝贡者的赏赐，数目庞大，数不胜数。赏赐财物以工艺品居多，直接导致了内地工艺美术大规模地输入西藏及其他藏区。

关于朝贡与赏赐的记载，在汉、藏文文献中多有所见。因藏区朝贡者的身份地位不同，所贡物品的价值不等，明廷回赐物品的规格、数量也有差异。明代对入贡者的赏赐，已逐步形成了一套定制。据《明会典》记载，对藏区世俗首领入贡者赏表里(彩缎)钞贯，是僧侣的加赏衣、帽、靴袜等。对所遣贡使，无论是被起送进京的，还是留在汉藏边境的，均按其身份等级颁赏，如贡马，再发给茶叶、苎丝、钞贯。

汉文史书中记载朝贡及赏赐较为简略，有的仅记：某某“朝贡方物，宴赉如例”或“赐钞、币等物”，记载赏赐稍详细的，则提到“赐钞、彩缎表里、袭衣、靴袜有差”。[8]对赏赐的具体情况无从知悉。幸而在西藏珍藏了一些明朝皇帝颁赐西藏宗教上层人物的敕谕及礼单，从中可以了解到当时赏赐的具体品种、数量，甚至对有关衣服、丝绸的花纹、色彩等细节也可明了。如《成祖颁赐大国师

3.《明史》卷三三一，转引自中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第123页。

4.《宪宗实录》卷二十一，转引自中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第182页。

5.《明史》卷三三一，转引自中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第124页。

6.《世宗实录》卷三四八，转引自中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第142页。

7.吴钧：《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984年版，第123页

8.中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第164页

果栾罗葛罗监藏巴里藏卜礼单》[9]、《成祖回赐大国师果栾罗葛罗监藏巴里藏卜敕谕》、《英宗为遣使来贡并回赏事给尚师哈立麻敕谕》[10]，这些文本对于揭示明代内地工艺美术向西藏输入的诸多细节具有重要价值。

明代中央政府对西藏各地方首领朝贡的回应，除了在京宴赏贡使之外，还经常遣使深入西藏对各地僧俗大小头目进行赏赐，以"答其遣使朝贡之诚"。永乐年间就先后十多次遣使至西藏，如永乐十七年（1419年），"遣中官杨三宝赍敕往赐乌斯藏正觉大乘法王昆泽思巴、帕木竹巴灌顶国师阐化王吉剌思巴监藏巴里藏卜、必力工瓦阐教王领真儿吉监藏、思达藏辅教王喃渴烈巴里、灵藏灌顶国师赞善王普思巴儿监藏、灌顶弘善西天佛子大国师释迦也失等佛像、法器、袈裟、禅衣及绒锦、彩币表里有差。"[11]

遣使赏赐的规格一般说来要高于例行的朝贡赏赐，如明成祖于永乐十一年(1413年)遣太监侯显入藏，赐给大国师果栾罗葛罗监藏巴里藏卜的礼品，较之永乐八年在京赏赐的品种、数量都大为增多，在茶、苎丝、彩绢、衣服、靴袜之外，还加赏佛像一尊、镀金铜铃杵一副、响铜钹儿一副、僧帽一顶、青纸四千张，苎丝、彩绢由五匹增至七匹。[12]果栾罗葛罗监藏巴里藏卜是大宝法王哈立麻的弟子，曾随哈立麻入觐，得封"灌顶弘智净戒大国师"[13]，其位在诸法王、教王之下，获赏如此，明廷对其他宗教上层人物的赏赐之丰就可想而知了。

明廷还常遣使赴藏区敕封各地法王、教王、大国师、国师、禅师等，并加以赏赐。赴藏区使臣往往还兼有对沿途经过的各地头目加以赏赐的使命，如《英宗实录》卷二八二记载："天顺元年(1457年)九月辛巳，遣正使灌顶国师葛藏、副使右觉义桑加巴等，赍敕诰并彩币、僧俗衣帽、铃杵等物，封答苍喃葛坚粲巴藏卜袭为辅教王……仍命葛藏等顺赍敕并彩币、宝石、伞幢等物，赐所经乌斯藏等处阐化王昆葛列思巴中耐坚参巴藏卜等，俾其护送使臣，不许下人生事阻滞。"[14]朝廷赴藏区使臣还以布施的名义，赏赐寺院大量珍贵的工艺美术品。

9. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第149页。

10. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第150、164页。

11. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第154页。

12. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第150页。

13. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第98页。

14. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第136页。

明朝廷赏赐西藏及其他藏区地方首领，规模最大、规格最高的当数永乐、宣德年间，对入京朝觐的明朝所封西藏三大法王的赏赐。

永乐元年（1403年）二月，明成祖遣太监侯显赍书、币迎请噶玛噶举派黑帽系五世活佛却贝桑波（哈立麻）来内地朝觐。永乐四年（1406年）十二月，哈立麻入京（南京）朝觐明成祖，获赐“金百两、银千两、钞两万贯、彩币四十五表里及法器、个（茵）褥、鞍马、香果、米、茶等物，并赐其徒众白金、彩币等物有差。”[15]

哈立麻自永乐四年（1406年）十二月入觐至永乐六年（1408年）四月辞归，在内地期间，于永乐五年（1407年）三月被明成祖封为如来大宝法王，随同他一起来到内地朝觐的弟子中也有三人被明朝廷封为大国师，他们因奉命先后主持和参与了于南京灵谷寺为明太祖帝后建普度大斋、于五台山为皇后建大斋等皇家的重要佛事活动，屡获厚赏，其中以永乐五年（1407年）正月哈立麻获赐的物品最为特别，除仪仗、幡幢等常见物品外，还有此前内地输入西藏物品中罕见的手炉、灯笼、银交椅、银脚踏、银杌、圆扇等。这是见于文献的有关银质家具、灯、圆扇一类物品赏赐西藏上层人物的最早记录。

哈立麻师徒入觐，究竟从明朝廷获赐了多少物品，实际携归数目现在极难准确考证。但是值得庆幸的是，目前西藏还珍藏有几件明成祖给哈立麻及其徒众的敕书、赏单，如永乐六年（1408年）正月初一明成祖《致如来大宝法王书及赏单》[16]，详细列出赏赐物品十八项，除了檀香、乳香、银、钞、马之外，其余物品均为工艺美术品，所涉及的工艺品种有丝绸、瓷器、金银铜器、玉石器、漆器、毛织品、皮制品等，此次赏赐给大宝法王的各种工艺品的总数有百余件（套）。据此，对哈立麻入觐获赏的工艺美术品种、数量就有了较为深入的了解。

明永乐十一年（1413年）二月，萨迦派高僧贡噶扎西（昆泽思巴）应邀入京朝觐明成祖，被封为正觉大乘法王。《明史》和《太宗实录》对贡噶扎西此次入觐、受封之事的记载都较为简略，仅记载

15. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第96页。

16. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第105页。

17. 阿旺贡噶索南著、陈庆英等译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1989年版，第239页。

对贡噶扎西“礼之亚于大宝法王”，赏赐给贡噶扎西的物品有藏经、银钞、彩币、鞍马、茶、果、诰、印、袈裟、幡幢、伞盖、法器。相比之下，藏文典籍《萨迦世系史》对这一事件记载更为详细。《萨迦世系史》记载贡噶扎西受封大乘法王时所得到的赏赐：“金册、金印及用各种珍宝镶嵌之千幅金轮等难以计数瑰宝……此后皇帝赐予银制喜金刚九尊，晶木制大威德，双身宝帐怙主，金刚橛诸尊等三所依；还赐给了供器、毡帽、服饰、绸缎、大小帐篷、茶器、茯茶等物品和金器、银器许多各种珍宝，以及马、牛、骡等牲畜，品种繁多，不计其数。”大乘法王获赏的物品如此可观，那么得到的礼遇高于大乘法王贡噶扎西的大宝法王哈立麻从明朝廷所获得的物质奖赏之丰厚，由此也就不难想见了。

永乐六年（1408 年）六月，当大宝法王还处在入觐后返藏的路途之中，奉命迎请藏传佛教格鲁派创始人宗喀巴大师的朝廷使臣已经到达拉萨，向宗喀巴献上了明成祖赏赐的多达二十项的礼品。当初，明朝使臣迎请哈立麻时所带的礼品仅有六项，明成祖对宗喀巴的礼遇之隆，由此可见一斑。据《明史》和《太宗实录》记载，明成祖曾先后七次遣使邀请宗喀巴，宗喀巴皆以年老体弱等为由，始终未能应召入觐。永乐十一年（1413 年），当明成祖派出的第二批使臣到达西藏召请宗喀巴时，宗喀巴选派了他的弟子释迦也失（1354—1435 年）代表他前往内地应诏。

永乐十二年（1414 年）十二月，释迦也失入觐明成祖，次年被封为大国师，永乐十四年（1416 年）五月辞归。对于这次朝觐，《明史》、《太宗实录》的记载也十分简略，只是提到对其“礼亚于大乘法王”，赏赐物品种类与大乘法王相近。然而，据藏文史料记载，释迦也失返回西藏后，用自内地带回的财物在拉萨北郊创建了色拉寺。此寺与甘丹寺、哲蚌寺一起，构成了后世著名的拉萨黄教三大寺。永乐十七年（1419 年）宗喀巴大师圆寂，释迦也失将大明皇帝赐给他的檀香木墓室、内部的帷幔、库缎缝制的宝盖和丝织十六罗汉、四大天王、密不动金刚唐卡等物品奉献给了建在甘丹寺的宗喀巴大师灵塔。此后在每年六月的第三个七天期间，甘丹寺都举行展出珍奇的丝织唐卡、向灵塔献祭等活动，被称作甘丹丝织唐卡节。由此可以推断，释迦也失的此次中原之行，一定收益甚丰。

宣德四年（1429 年）六月，年逾古稀的释迦也失，不畏道路艰险，再次进京，觐见明宣宗，被明宣宗留在京师。在此期间，他曾为明宣宗治愈重病，并多次奔赴蒙古、五台山和青海等地，讲经传法，倡建寺院。宣德九年（1434 年），明宣宗改封其为大慈法王。第二年，释迦也失向当朝皇帝辞归，卒于返藏途中。在释迦也失居京期间及其

后为他送行、致祭，明朝政府赏赐了大批财物。

通过以上见诸文献的有关明代朝廷对西藏地方各教派首领赏赐的记载，可以了解到，在明代朝廷赏赐西藏上层人物的物品中，工艺美术品所占的比重较大，在品种的丰富性上也超过了元代。

此外，明朝通过贸易的渠道输入西藏及其他藏区的工艺美术品也不在少数。从汉文文献中有关这类贸易的零星记载，我们可以窥之一二。《明实录·英宗实录》卷六六记载："正统五年(1440年)四月壬午，遣禅师葛藏、昆令为正、副使，封帕木竹巴灌顶国师吉剌思巴监藏巴里藏卜嗣其世父为阐化王，赐之诰命、锦缎、梵器、僧服等物，并赐葛藏等道里费。葛藏等复私易茶、彩数万以往，乞官为运送至乌斯藏。礼部言：茶、彩出境有禁。上以远人特许之，但令其自僦舟车。"■这种借入贡、通使之便而从事贸易活动的现象，在明代是较为常见的。藏区朝贡者还以"入番买路"、"熬茶施僧"的名义，向朝廷请求领买盐、茶、彩布等物的勘合(凭信)，使用朝廷免费供应的交通工具，将所购物品运回藏区。如成化十二年(1476年)，大能仁寺大成悟法王，即以熬茶施僧为由"自货茶二万七百斤、绢缎彩布一千五百余匹"，请求朝廷命沿途军卫供应转运。■

一些朝贡者在得到朝廷的赏赐之后，还想方设法获得朝廷批准，以获取过关勘合，然后将获赏财物变换成自己想要带回藏区的物品。他们通过这种方式，所交易物品的种类十分丰富。如乌斯藏广德寺番僧班卓儿，为修理寺院，以所赐物品"货买各色颜料、供器等物"。岷州卫(今属甘肃)大崇教寺禅师桑儿结坚参"将赏赐换买金箔、颜料、供器、乐器、磁(瓷)器、鞍子、药材、食茶等物"。■景泰四年(1453年)"四川董卜韩胡宣慰司番僧、国师、禅师、剌麻进贡毕日，许带食茶回还。因此货买私茶至万数千斤其(及)铜、锡、磁(瓷)、铁等器用"。■这些自行货买的物品中工艺品仍占较大的比重，较之经由赏赐而传入藏区的工艺美术品种更为丰富，体现了藏族人民对内地不同门类工艺品的广泛需求。

18. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第113页。

19.巴俄·祖拉陈瓦著：《智者喜宴》，民族出版社，1986年版，第102页。中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第95页。

20.《明史》卷三三一。转引自中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第116页。

21. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第134页。

22.吴钧：《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》，《藏族学术讨论会论文文集》，西藏人民出版社，1984年版，第125页

23.吴钧：《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》，《藏族学术讨论会论文文集》，西藏人民出版社，1984年版，第120、124页。

24.《明代宗实录》卷二

明朝亦如宋朝，在汉藏交界之地允许茶马贸易，先后在秦州（天水）、洮州（临潭）、河州（临夏）、西宁、雅州（雅安）、岩州（松潘）等地设立官营茶马互市的机构——茶马司。在茶马互市方面，除以茶易马外，也用丝绸、棉布、纸等给付马价。如洪武八年（1375年）朝廷命内使赵成往河州市马，“初，上以西番素产马，其所用货币与中国异，自更钱币，马之至者益少。至是，命成以罗绮绫帛并巴茶往市之”。■洪武十四年（1381年）“四川威、松、茂州三卫以茶、姜、布、纸易马，送京师”。■汉藏边境贸易既有官方垄断的，也有民间自发进行的。“明代茶马互市通过官私多种渠道，将内地的茶叶、丝绸、布匹、僧服、纸张及金银等等源源不断流进西藏，将西藏的马匹、氆氇、皮张、药材及铜佛、舍利等输入内地”。■官方与民间的茶马贸易基本上与明朝相始终，明代一部分内地工艺品正是通过这条渠道流传到西藏及其他藏区。

明朝官方赏赐给藏区各地僧俗大小头目的工艺美术品，主要是由官方工艺美术生产机构制作的，有的直接产自宫廷作坊。一般而言，产品档次高、工艺考究，多用于赏赐著名寺院和藏区级别较高的僧俗头目。通过贸易输入藏区的工艺品，其中的绝大多数是民间生产的，用料、工艺虽不及官方制品讲究，但具有较强烈的内地民间艺术色彩，价格低，便于广为流传。因而能够购买并使用这类工艺品的，并不只限于寺院和地方少数上层人物，一般的富裕人家也可能拥有。明代高档和中低档工艺美术品传入西藏和其他藏区，数量庞大，以致于今天在西藏及其他藏区仍有为数不少传世的明代官方和民间工艺品。

据目前掌握的材料，明代内地所产的主要工艺美术品种，在西藏均有收藏，部分在内地罕见甚至失传的名品在西藏也有所见。目前在西藏已发现的明代内地工艺美术品种以丝绸、瓷器为多，金银器、铜器、珐琅器、玉石器、漆木器、牙雕、海螺、经书等也有少量收藏。

西藏珍藏的明代内地工艺品的数量，目前尚无法确知，但就已经公布的资料，明代各个时期的工艺品在西藏及其他藏区几乎都有收藏。其中大多数是由明代官方工艺美术作坊生产的，有的还是宫廷专为赏赐藏区寺院及上层人物而专门制作的。不少作品带有款识，以明代早期的永乐、宣德，中期的成化、正德，晚期的万历等朝的制品较为常见，其中尤以永乐、宣德两朝作品数量最大，其品种多，制作精，流传广泛，影响深远。如萨迦寺一处收藏的带有“大明永乐年施”款识的铜佛就达数十件■。这与永乐、宣德时期明朝中央政府与西藏各地僧俗势力及其头面人物在政治、经济上的密切往来有关，西藏三大法王入觐，及明廷多次派使臣赴藏召请、封敕、赏

赐各地大小僧俗头目，均发生在这一时期。此外，宣德皇帝天性奢侈好施，对朝贡者常常“礼之甚厚”，他在位虽然仅有十年，但至今仍有大量的宣德时期制品保存在西藏及其他藏区，其数量和质量不亚于永乐朝制品，因而西藏传世的永乐、宣德两朝各类工艺品数目均相当可观。

西藏、青海等藏区收藏的传世永乐、宣德时期宫廷藏传佛教金铜佛像，已引起了中外学者的极大关注，并有相关的论著发表。而大量的永乐、宣德工艺品大多未公诸于众，目前尚无法对其作出全面的整理、研究，从已经发现并予公布的资料看，永乐、宣德时期专为赏赐藏区寺院和上层人物而制造的工艺品种数量，十分惊人，其中不乏内地鲜为人知的稀世珍品。

明代传入西藏的民间工艺品也有部分传世，有民窑瓷器和金属工艺品等，其中部分精品可与宫廷工艺相媲美。

明代工艺美术对藏区的大规模输入，对藏族人民的社会生活产生了广泛而深刻的影响，除了在改善和提高藏族人民物质生活方面发挥作用外，也对藏族人民的审美观念和习俗产生了一定程度的影响，具体体现在艺术方面：内地的装饰纹样被藏族工匠运用到了工艺、绘画、雕刻、建筑等艺术中，内地器物的造型也为藏族工艺吸收、借鉴。

明代统治者对藏区的直接管理，主要是出于在政治上“抚安一方，共尊中国”的考虑。为此，明朝中央不惜耗费大量财力，厚赐藏区各地僧俗头目，通过物质与精神并用的手段，促使藏区地方各僧俗势力的衷心内附。应该说，明朝治理藏区的这一边疆政策是成功的，之所以能实现这一政治目的，从某种意义上说，与内地工艺美术在藏区所起的“化导”作用是分不开的。因工艺美术与衣食住行用紧密相联，工艺美术品除满足人们的基本生活需求外，还随时对人的审美观念和情感产生潜移默化的影响。藏族人民在生产、生活的诸多方面长期依赖祖国内地丰厚的物产补充与支持，在衣食住行用的多个生活环节频繁地接触内地工艺美术品，加之汉藏两族人民与生俱来的血肉同源关系，因而由衷地对内地

三零，附五十。转引自尹伟先：《明代藏族史研究》，民族出版社，2000年版，第242页。

25.尹伟先：《明代藏族史研究》，民族出版社，2000年版，第247页。

26.尹伟先：《明代藏族史研究》，民族出版社，2000年版，第248页。

27.顾祖成编著：《明清治藏史要》，西藏人民出版社，1999年版，第75页。

28.李冀诚撰文，顾绶康、康松摄影：《雪域名刹萨迦寺》，中国藏学出版社，2006年版，第83页。

29.邓锐龄著:《元明两代中央与西藏地方的关系》,中国藏学出版社,1989年版, 第66页。

30.绒锦是指明清在福建漳州、南京、苏州生产的起绒丝织品,织造成织入织纬(铜丝),织成后割开线圈,即成绒毛,形成花纹,绒毛厚实。由于织造绒锦极费工料,成本高。明清朝廷只对地位较高的藏族头目才赐以绒锦。因其贵重,绒锦不以匹计,而论段,明廷赐给西藏大宝法王一级的高僧,一次只有三段。

文化艺术产生认同感。这种文化艺术上的认同感,就是古代藏族人民对中央王朝产生向心力的重要情感基础,对增强汉藏民族的团结起到了积极作用。另一方面,明朝又对藏区采取了怀柔政策,因而使终明之世"西陲晏然"。

明代工艺美术输入藏区,对促进藏族文化艺术的发展也起到了重要推动作用。在15至17世纪藏族文化艺术得到较大的发展,并在15至17世纪形成了自身的民族特色。这个时期,西藏和其他藏区正是在唐、宋、元代接受内地文化的基础上,再通过明代工艺美术等内地文化艺术媒介大量吸收了内地艺术文化,经过消化、融合,而出现藏文化艺术上的繁荣。

二、丝绸对藏区的输入及其影响

在明代输入西藏和其他藏区的内地物品中,丝绸仍是在数量上仅次于茶叶的大宗物品。在朝贡回赐和其他各种名目的赏赐中,丝绸位居所赐各类工艺品之首。明代按朝廷规定,对藏区各地大小头目的朝贡,一般情况下回赐钞贯和丝绸。如果是僧人,加赏袈衣、靴袜。贡马者,再给茶叶。"一位学者曾据《明会典》关于赏赐的规定做过估计:每个入贡的单位每人约赐衣服一套、钞百锭、绢四匹、茶六十斤,带来的马匹每匹给钞三百锭、苎丝一匹,以百人十马计……每次十个单位入贡,则政府要支付衣服一千套、绢四千匹、茶六万斤、钞十三万锭、苎丝百匹"[29]。这只是在常态下的按常规支出,实际的赏赐远不止此数。因为明中期以后,藏族入内地朝贡者络绎不绝,每个入贡单位常常数百人,甚至多达一千五百多人。有时明廷赏赐从一个地区起送的朝贡者,一年就有数千人。如成化八年(1472年),朝廷接待从西北起送入京的藏族人四千二百余人,除给马值不计外,赏赐彩缎八千五百四十二表里,生绢八千五百二十匹,钞二十九万八千三百锭。人均获赐数量虽然不多,但所赏赐的人数众多,对于朝廷来说当是相当庞大的支出。

以上仅是有关入贡回赐的情况,从中已经可以看出,赏赐藏族朝贡者丝绸的大致数量。除此之外,遣使赴藏区各地抚谕赏赐、

布施，敕封与袭职颁赐，召请、入觐赏赐等等，赏赐规格要远高于平常的朝贡回赐。不仅要在朝贡回赏的品种之外，增加金玉器物、法器、瓷器等工艺品，丝绸的品种和数量也要大为增加。朝贡回赏的丝绸一般为纻丝、彩绢及纱、罗，而颁敕、召请、入觐之类的赏赐则增加了高档的绒锦[31]、织金纻丝和织金缀珠的丝绸服饰等。所赐彩币数量也由对一般使者的一、二表里，增至七表里、九表里，以至数十表里。如明成祖于永乐二十一年（1423年）敕谕大宝法王哈立麻，颁赐纻丝、彩绢各十匹，即十表里[32]；而哈立麻于永乐四年（1406年）十二月入觐时，曾获得赏赐"彩币四十五表里"[33]。

彩币是明代对纻丝、绢、纱、罗、绮等丝织品的泛称，也称"彩币表里"或"表里"，甚至简称"彩"或"币"[34]。明代赏赐藏族朝贡者的丝绸一般是将两种丝织品表里搭配，表指纻丝（缎），是衣服表层用料；里指绢、纱罗，用于做衣服里层衬料。明代史书中常见彩币表里，甚至详记彩币一表里、彩币七表里，即包括表和里两种丝绸。在史料档案中保存的敕谕、赏单，有关于丝绸花色品种的具体而详细记载，说明是将纻丝与彩绢相搭配赏赐，且二者匹数相同，几乎没有例外。

有些汉译藏文史料中出现有表无里或有里无表的情况，当是在藏汉文转译过程中，由原汉文译成藏文时，译者对汉地丝绸品种不甚了解造成的。再转译汉文以后，与实际情况就有了不小的出入。如明成祖遣使召请格鲁派创始人宗喀巴，是明中央政府与西藏地方一派宗教领袖之间往来的重要事件。明成祖邀请宗喀巴诏和宗喀巴复明成祖书，常为史家引用。然而其中有关明成祖赐宗喀巴的礼品，郭和卿先生译《至尊宗喀巴大师传》[34]（以下简称《传》）和于道泉先生的《释注明成祖遣使召宗喀巴纪事及宗喀巴复明成祖书》[35]（以下简称《书》），两者的内容就多处有出入。《传》所列的物品多，且较《书》详细；同在《传》中出现的明成祖诏书和宗喀巴复明成祖书，所列的明成祖礼品亦有差距，前者详，后者略，当以前者为据。参照同时期明成祖给大宝法王的赏单、敕谕[36]，知其讹误、缺漏主要在于丝织品上。按明代赏赐的惯例，表里搭

31. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第156页

32. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第96页

33.西藏研究编辑部编辑：《明实录藏族史料》，西藏人民出版社，1981年版，第175、177、179页

34. 法王周加巷著、郭和卿译：《至尊宗喀巴大师传》，青海人民出版社，1988年版，第249、250页

35. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第113页

36. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府档案史料汇编》第一册，中国藏学出版社，1994年版，第105、156页

37. 觉囊达热那特著、余万治译:《后藏志》,西藏人民出版社,1994年版,第31页。

38. 法王周加巷著、郭和卿译:《至尊宗喀巴大师传》,青海人民出版社,1994年版,第321页。

配,在赏单中二者前后相接,每一丝绸赏项下再详列具体花色。可能是在藏地由不明底里的传抄者造成的失误,《传》中所列丝织品较混乱,诏书中前列"上缎(苎丝)七匹",在瓷器与靴袜后,又列"彩绫七匹";复成祖书中仅前列"彩绫七匹",而无原列于前的"上缎七匹"。《书》中所列,亦如《传》中复成祖书,遗漏了上缎一项。另一重要讹误是,《传》之诏书中有"熊金出产(译注:缎?地名等原文不明)三截",实为"绒锦三段",包括诏书中提到的"大红如意花缎一截"疑为"如意葵花大红一段"、"松绿色四季花卉一段"疑为"四季花柏枝绿一段"、"蓝色大宝花卉一截"疑为"宝相花深青一段";而复成祖书中列为"无花卉的红、蓝、绿缎共三匹",《书》则为"无花纹之丝绸三匹(一红、一蓝、一绿)"。三者之间差异如此之大,有花纹变为无花纹,高档的绒锦含混为丝绸。这些讹误,虽属细节,但也影响到对真实情况的把握。

从局部看,明代赏赐藏族上层的丝绸单位数量不及宋元,然而明代"多封众建"的治藏政策,导致了朝廷赏赐的覆盖范围广,获赏人数众多,且次数十分频繁。因此,从总体上看,明代通过赏赐输入藏区的丝绸数量、规格并不低于元代,甚至超过了元代。此外,通过大规模的汉藏贸易输入西藏的丝绸,更是难以估量。

从藏文文献中有关丝绸在藏区的使用情况,也可以看出,明代藏族人拥有的丝绸数量是相当惊人的。如《后藏志》记载,江孜建成白居寺,于藏历土狗年(1418年)三月,"聘请三十七名裁缝用二十七天缝制了利见佛的缎制佛像,佛像正中是高达八十肘的释迦佛,眷属为双二胜,作伴的客位神像是:燃灯佛、弥勒佛、十六罗汉。上方为手持飞幡的天神之子,宝座正中有持梃护法神像"。次年(1419年),"自角宿月(藏历三月)十五日的节日那天起,用金丝库缎二十三匹又九节不满一匹的零头缝制巨大金幡,神幡条幅用金丝库缎二十二匹,又用二十二方丝缎抽纱搓线缝制,金幡高三十三肘,宽为八幅库缎,正中是弥勒佛像,高十八肘……另外,又用绸缎一千五百零二方制作神幡两件,每件幡用六十五方缎子抽纱搓丝线来缝制,幡中间绣众佛菩萨像"■。这里记载白居寺所用

的“金丝库缎”，是明代由南京、苏州、杭州三织造局专为宫廷生产的高档丝织品，其传至后藏必然源于赏赐。这样珍贵丝绸用于制佛像和经幡，耗费数量如此巨大，其他物品所用丝绸的规格、数量不难想见。因依照藏传佛教的习惯，寺院内佛衣、天花、伞盖、挂幔、仪仗等其他陈设也要大量用丝绸制作。保守的估计，一座寺院至少用丝绸数百上千匹。藏区各地寺院所用丝绸数量加在一起，该是何等惊人的数字。这样的消耗，当是以内地输入丝绸的庞大数量为前提的。明代甚至出现以绸缎捣泥塑佛像这种奢侈的做法，在《至尊宗喀巴大师传》中即记载那时“用绸缎捣泥塑造能怖金刚十七卡高身像……奉安在寝室内的胜乐绸泥塑像约一肘高”。[38]用丝绸捣泥塑像，内地闻所未闻，西藏这样做，并非有实际的功用，应当是为了表达对佛的崇敬，这也与丝绸输入量的显著增多有关。

藏文文献中还记载，大慈法王释迦也失第一次朝觐后携回大批明廷赏赐的丝织唐卡，并将其献给甘丹寺的宗喀巴灵塔前，每年展示一次，形成了著名的甘丹丝织唐卡节，表明明代曾专门为赏赐藏传佛教僧人而织绣了大批量的藏传佛教唐卡。

西藏传世的明代丝织品较为丰富，其中最令人瞩目的是永乐、宣德时宫廷专为赏赐藏僧而制作的缂丝、刺绣唐卡，如拉萨大昭寺藏“永乐年施”刺绣唐卡《大威德金刚像》和《胜乐金刚像》[39]，西藏山南文管会藏明初缂丝唐卡《释迦佛像》和《观音像》[40]，拉萨色拉寺藏宣德缂丝唐卡《大慈法王释迦也失像》[图 1][41]，后藏乃宁寺藏带有“永乐十年四月十七日”题记的绢画《释迦立像》[42]，以及布达拉宫藏正德时期的大庆法王领占班丹施刺绣《普贤菩萨像》[43]。这些作品既表现出鲜明的藏传佛教艺术特点，又融入了内地艺术因素，如缂丝《释迦佛像》，画面左上方出现月中玉兔在桂树下捣药的形象，显然是取自嫦娥奔月的传说。这些唐卡多数尺幅较大，如刺绣《大威德金刚像》，通长 4.3 米，宽 2.39 米；《胜乐金刚像》长 4.34 米，宽 2.39 米；缂丝《释迦佛像》长 1.92 米，宽 1.78 米，其画面形象之丰富，气势之宏阔，织绣之精细，非寻常唐卡作

39.西藏文管会文物普查队：《大昭寺藏永乐年间文物》，《文物》，1985 年第 11 期。

40.宿白著：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 79 页。

41.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 55。

42.宿白著：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996 年版，第 113 页。

43.欧朝贵：《介绍两幅明清唐卡》，《文物》，1985 年 11 期。

44.赵秀珍主编：《北京文物精粹大系·织绣卷》，北京出版社，2001 年版，图 112。



[图 1] 《大慈法王释迦也失像》缂丝唐卡 明宣德 长 108 厘米 宽 63.5 厘米 拉萨色拉寺藏



[图 2] 《鸾凤牡丹图》缂丝 明代 扎什伦布寺藏



[图 3]《凤凰牡丹图》缂丝 明代 长 135 厘米 宽 136 厘米 北京艺术博物馆藏



《鸾凤牡丹图》缂丝

品可比,反映了明代宫廷织绣工艺的高超水平。

明代输入西藏的丝织品，作品数量完全为汉地风格的更多，这类作品在西藏也有传世。如扎什伦布寺收藏的缂丝《鸾凤牡丹图》[图 2]和织金双龙戏珠顶幔华盖,目前这两件丝织品均保存完好,十分珍贵。值得一提的是,在北京艺术博物馆,也藏有一件与扎什伦布的缂丝作品相似的《凤凰牡丹图》[图 3][44],二者的构图及画面中的凤凰、牡丹、太湖石、云彩的形态、设色都十分相像,所不同的是扎什伦布寺的缂丝画面上方有一轮红日,为北京艺术博物馆的藏品所无。这两幅缂丝显然是依据明代流行的同一范本缂织的,系出自不同的工匠之手,甚至可能为同一工匠所造而在细部处理上稍加变化而已,前者通过赏赐传入了西藏,后者为宫廷或贵族拥有。这表明明代西藏与内地在艺术上息息相通,相同的缂丝艺术作品将扎什伦布寺与帝京联系在一起。

扎什伦布寺还藏有缂丝《罗汉像》[图 4][45],罗汉堆丹和艳拉穹

45. 文物出版社、北京银冠电子科技公司联合制作出版:《中国美术全集·织绣卷》电子版,1997 年,图 265。

46. 甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000 年版,图 81。朗久旺丹是藏语音译,意译为“十相图”或“十相自在”。它由七个梵文字母和新月、圆点、竖笔形组成，标志密乘本尊及其坛城合一。这件作品的年代、产地均存

对坐于画面正中，背景山水充满自然气息，这也是传入西藏的具有内地绘画艺术风貌的丝织品，多半是来自宫廷的赏赐。

顶幔华盖是藏传佛教寺院中张悬于高僧、活佛宝座上方的丝绸装饰品。在内地只有皇帝的御用物品才可以装饰龙的形象，而扎什伦布寺也采用饰有双龙戏珠的织金华盖，装饰布局、形态与方形华盖的形制、尺度十分吻合，当是皇帝格外施恩赏给西藏上层高僧的，很有可能是经由皇帝特许专门订织的。

明代刺绣唐卡在西藏也有传世，至今保存完好的明代刺绣唐卡《朗久旺丹》[图 5][46]，是汉藏艺术的代表作。朗久旺丹图形的下部衬托莲池，池中有盛开的莲花和待放的花蕾，两边对称地各绣一鸳鸯。这种装饰在此前西藏的传统装饰中尚未见到，而唐代汉地织绣品中已大量采用鸳鸯纹，元、明时期莲池鸳鸯纹（也称满池娇）颇为流行。这种纹饰最早用于织绣，后被移植作为瓷器及其他工艺品装饰。装饰有莲池鸳鸯纹的元、明织绣品是否输入西藏，因为目前尚且没有文献和实物参照，不能确定；但在西藏萨迦寺收藏的明宣德官窑青花五彩瓷碗和高足碗上，均装饰有莲池鸳鸯纹，可以证明内地这类装饰曾传入西藏。这幅唐卡上出现莲池鸳鸯纹，应当是在内地织绣装饰的影响下产生的。莲池纹中花瓣、花蕾、水波等配色，具有云锦的色晕效果，色彩从内至外，由深色向浅色过渡[47]。朗久旺丹图形上部的云纹也体现出内地织锦图案的特点。

上述西藏保存的明代丝织品，均非普通丝绸，因其用途特殊，才得以幸存于世，而用于做实用服饰和寺院装饰品的明代丝绸，目前基本无存。有幸得以保存至今的明代普通丝绸，绝大多数是因为被用于唐卡装裱或作为佛经装潢用料的缘故。明清时期，唐卡一般以彩色锦缎装裱。唐卡镶边面料，花色十分丰富，有的为一种花色的锦缎，有的多种花色相间，大多色彩浓重富丽。唐卡装裱，因画风和画面效果不同，其镶边、包首所用丝绸也有区别。丝绸质料、色泽、纹样都必须与画心相协调，因此唐卡镶边的丝绸种类十分丰富，几乎应有尽有。



[图 4] **缂丝《罗汉像》** 明 长 60 厘米 宽 42 厘米 扎什伦布寺藏



[图 5] **《朗久旺丹》刺绣唐卡** 明 长 69 厘米 宽 46 厘米 现藏于西藏

在不确定因素，笔者仅从其细部装饰纹样及工艺作风上判断，认为是明代内地所产的可能性较大。

47.参见徐仲杰著：《南京云锦史》，江苏科技出版社，1986 年版，第 168—176 页。

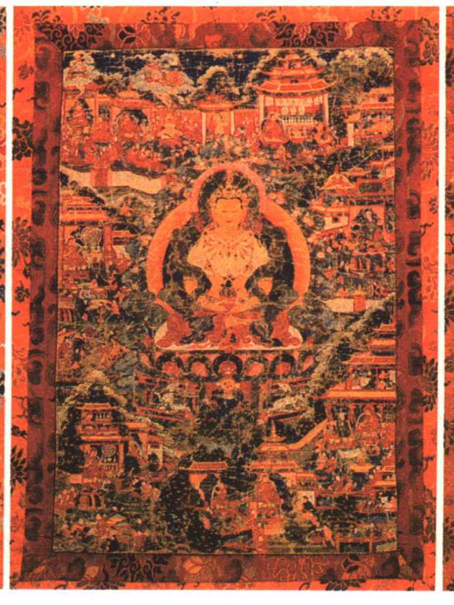
48.格桑本、刘励中编：《唐卡艺术》，四川美术出版社，1992年版，图205—207。这组唐卡镶边织锦是否经过重裱不得而知，因仅看图片是不能得出准确判断的，明清南京、苏州均生产这种织锦。

明代唐卡除了画心四周用丝绸镶边外，其上还常覆盖一层薄绢、黄绸，类似挂幔，需要时束在上方，以便观赏画面。丝绸镶边、飘带和画帘使唐卡大为增色，并与唐卡画心构成密不可分的整体。倘若不以色彩绚丽的丝绸相烘托，唐卡的视觉效果必然大打折扣。

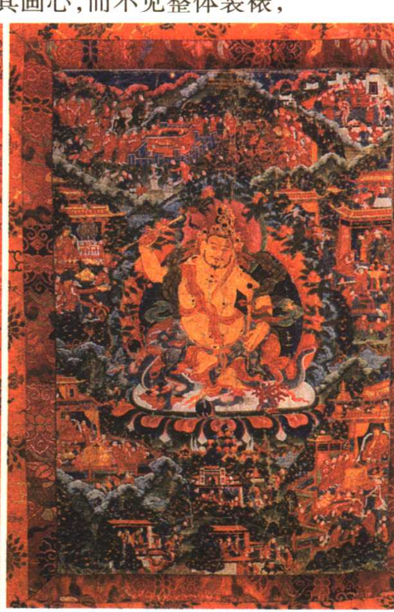
唐卡所表现的内容多与藏传佛教有关，用丝绸装饰唐卡与用丝绸包装佛经一样，均为表达对佛教的尊崇，同时向信徒传达出宗教的神圣庄严，丝绸在烘托主题方面起到了不可低估的作用，唐卡不仅供张挂在寺院佛殿、经堂，也供奉在家庭佛堂，并且供信徒随身携带，以便膜拜。唐卡经过丝绸装裱，不仅对画心起到保护作用，而且提高了审美价值。藏族人民对唐卡十分珍爱，很多内地丝绸得以保存至今，主要是由于用作唐卡镶边的缘故。如萨迦寺藏明代绘制的《八思巴画传》唐卡组画[图6][48]，镶边采用红、黄色地绞金边西番莲纹锦，花形饱满，色彩瑰丽，对于研究明代丝绸艺术，弥足珍贵。遗憾的是这类丝绸尚未引起有关部门的重视，罕见公布。大多数已发表的唐卡，仅是登录其画心，而不见整体装裱，



[图6] 《八思巴画传——曲弥法会》唐卡 明代 萨迦寺藏



《八思巴画传——首谒忽必烈》唐卡 明 萨迦寺藏



《八思巴画传——为皇帝灌顶》唐卡 明 萨迦寺藏



大[图 7]《时轮本续》经 明代 西藏博物馆藏

因而一般情况下无缘得见历代唐卡所装裱的丝绸,更无法对西藏传世的这批明代丝绸作全面的考察、研究。

藏传佛教的佛经装潢、包装十分讲究,除用紫檀、象牙等珍贵材料制作施金镂彩的浮雕经板外,甚至镶嵌各种珠宝,还往往用丝绸做经帘(衬在内层护经板上)、经衣(经袱,包裹在经书的外面)。在经书上层衬经帘,不只是出于保护经书的目的,很可能与唐卡上层覆盖一层黄绸帘的用意相似。

明代用丝绸装潢佛经,已渐成风尚,体现了藏传佛教对经书的珍视。这与内地佛经经函及封面用锦缎装潢情同一理。自唐代起内地的佛经即传入西藏,明代朝廷还专门刊刻藏文《大藏经》,以赐藏僧。这类出自宫廷的佛经,融汉藏装潢艺术于一体,必然会对藏传佛教经书的装潢产生影响。西藏佛教经书在保持原有的贝叶夹装基本形制的基础上,吸收、借鉴了内地装潢手法,采用了丝绸材料,装潢艺术逐步臻于完美。不仅如此,佛经的插图以及经边的彩绘,也有一部分吸收了丝织纹样的表现形式。如现藏西藏博物馆的《时轮本续》[图 7][49],经边所绘莲花,花形硕大,且采用类似云锦妆花色晕的手法描绘,与以往西藏佛经经边彩绘大异其趣。

以上仅是从唐卡、佛经装潢方面论述明代丝绸与藏传佛教艺术的紧密联系。实质上,明朝佛教活动使用丝绸已成惯例。佛教使用丝绸之盛,仅从《至尊宗喀巴大师传》中的记载,即可知其一二。宗喀巴于藏历土牛年(1409 年)正月初一至正月十五,在拉萨举行

49 上海博物馆编:《雪域藏珍——西藏文物精华》,上海书画出版社,2001 年版,第 116 页,图 41。

50. 法王周加巷著、郭和卿译:《至尊宗喀巴大师传》,青海人民出版社,1994 年版,第 257 页。



［图 8］托林寺拉康噶波 （白殿）壁画 毗沙门天曼荼罗主尊 14–15 世纪

祈愿大法会，除宗喀巴师徒作施主，每日另有一施主作财物的承事供养。每日供养的大量财物中必有数量可观的丝绸和丝绸制品。宗喀巴本人亲自为以大昭寺和小昭寺的"两尊释迦牟尼佛及图巴岗金措（意为雪海佛像）为主的一切雕塑的化身佛像上，供献最好的绸缎缝制的七衣和祖衣，在十六尊男菩萨和女菩萨及忿怒明王等诸尊像上，供献以上品绸缎制成的肩帔和下裙"，并"在外面的环行大道的外边，所有极高大的树上，悬挂绸缎制造的极为威严的大幡"。[50]其他施主供献的各种丝绸和用于佛事活动的丝绸品，在此不便一一列举，据此不难想见，明代藏传佛教格鲁派（黄教）在佛事活动中丝绸的糜费程度。

西藏寺院壁画受到丝绸艺术的影响，与唐卡、佛经装潢相似，壁画中也常出现内地丝绸的装饰纹样。在托林寺的拉康噶波（白殿）壁画《毗沙门天曼荼罗》中，多处绘有太极图，主尊服饰上的花卉纹中心也为太极图（与大昭寺木雕藻井莲花中心饰太极图的形式相同），主尊右肩的蓝色帔帛和其红色下裳均绘以排列整齐的朵云纹［图 8］[51]，这种朵云纹在内地丝绸上出现的频率之高是无须多言的，在西藏所藏的明代弘治皇帝允准锁南坚参巴藏卜承袭净修圆妙国师的封诰上，也装饰有这种形式的朵云纹[52]。

托林寺白殿壁画中《白度母》和托林寺红殿壁画中的《说法图》、《听法图》[53]等人物服饰上绘有红地散点布局的小朵花纹，其中有的为梅花形，这类花纹在内地宋代以来的丝绸纹样中较常见[54]，并见于扎塘寺壁画中菩萨服饰上。托林寺红殿壁画《持钵图》[55]，主尊服装上的赭地朵花，衣缘镶边浅绛地黄色缠枝莲花纹，这两种花纹也是内地丝绸习见的纹样。

托林寺白殿壁画《走街图》[56]，菩萨身后的背景绘画大面积的蓝地线描四合如意云纹，托林寺红殿的木质天花板[57]上也绘有四合如意云纹，这种云纹源自内地织锦，在内地装饰上运用之广泛，毋庸赘言。《走街图》壁画中窗台上所绘的二方连续几何纹，也是仿自内地锦纹。这些内地装饰纹样，为托林寺壁画打上了鲜明的内地艺术印迹。

51.西藏自治区文物管理局编：《托林寺》，中国大百科全书出版社，2001 年版，第 74 页。

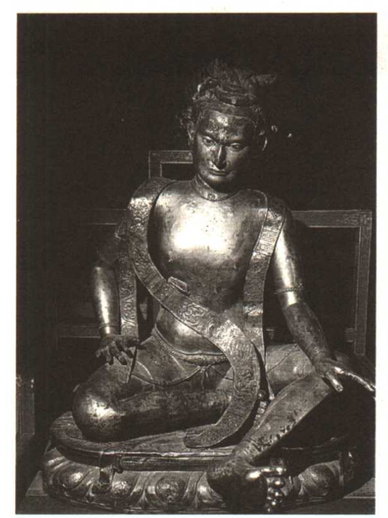
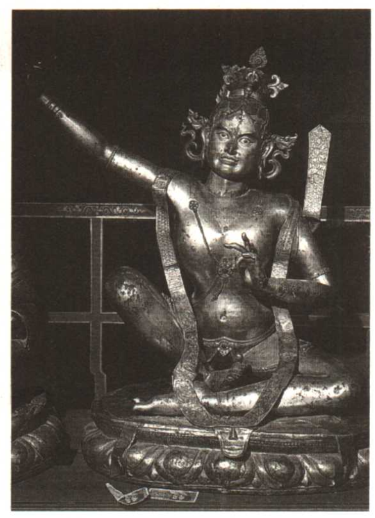
52.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 57。

53.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版图 57、58、92。

54.薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书店出版社，1999 年版，第 101、119、139 页。

55.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版，图 60。

在明代西藏佛教尊像上也融入了内地丝绸装饰因素。这时期表现丝绸服饰的花纹、质感的作品显著增多,尤其是佛像、菩萨像往往衣裙贴体,衣纹密集,有飘逸的帛带。供奉在西藏扎囊县敏竹林寺的15世纪鎏金铜萨迦高僧像[图9][58],其服饰上錾刻细致的丝织纹样,如龟背纹、四合如意纹、连钱纹、回纹、卷草纹等,均为内地丝绸的典型纹饰。后藏江孜白居寺造像,对丝绸纹样的刻划十分常见。在吉祥多门塔内释迦牟尼佛的袈裟细部,雕饰精细的缠枝花卉(牡丹、莲花、菊花等)纹[图10]、联珠纹,在部分尊像的



[图9] **鎏金铜高僧像** 15世纪 扎囊县敏竹林寺藏

56.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第二册,朝华出版社,2000年版,图93。

57.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第二册,朝华出版社,2000年版,图81。

58.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,第267—271页。



［图 10］释迦牟尼佛像 15 世纪 西藏江孜白居寺吉祥多门塔内

背光和底座等部位，也雕刻缠枝花、云纹等图案[59]。

上述具有内地文化色彩的纹样，不应孤立地看待，当是内地文化艺术影响西藏西部文化的表征，以往中外学者对西藏西部文明的研究多从建筑、造像和壁画中的人物造型入手，注意到由于地缘关系，西藏西部佛教艺术具有较强的印度、克什米尔文化色彩，而很少注意到在画面装饰和人物服饰花纹上所体现出来的内地文化因素。典型的内地纹样出现在古格壁画中，说明古格文明曾受到过内地文化的影响，或许它是通过西藏中部（卫藏）地区的佛教文化而间接接受来自内地的文化艺术。因为西藏西部佛教曾与卫藏地区的佛教文化发生了相当密切的联系[60]，卫藏佛教文化中的内地文化因素，自然会随同卫藏佛教而西传。

总而言之，明代丝绸在藏族宗教活动中发挥着越来越重要的作用，已达到了几乎无处不在的程度。根据文献记载并结合传世实物加以综合考察，就会对明代丝绸在藏区社会生活中所发挥的作用有更进一步的认识。

藏族民众为表达对特殊自然物的尊崇，也向其敬献丝绸。如在宗喀巴的诞生地长出的白檀香树上张挂缎衣，[61]它体现了丝绸的特殊价值，丝绸已由实用的物品演变为藏族人民表达情感的媒

59.此造像系笔者 2000 年 9 月参观江孜白居寺所见。

60.霍巍著：《西藏西部佛教文明》，四川人民出版社，2000 年版，第 216 页。

介，被赋予了特殊的精神内涵。

基于上述事实，可以说，明代丝绸在藏族的宗教活动中占有举足轻重的地位，大至佛堂装饰，小到法器包装，均离不开内地丝绸。这些在西藏及其他藏区寺院由丝绸参与营造的宗教氛围，使无数进入寺院的藏族民众受到宗教气氛的感染，同时接触到了内地艺术，久而久之由于"爱屋及乌"的心理作用，也会对内地丝绸产生特殊情感，使丝绸脱离了物质属性而异化为具有象征意义的圣物。因而，尽管一般藏族民众无缘享用丝绸，但绝大多数人均可以通过朝圣，在寺院及法会上接触到丝绸，这或许是丝绸装饰艺术得以广为流传，并被运用到藏族社会生活方方面面的原因之一。

61. 色多·罗桑崔臣嘉措著、郭和卿译：《塔尔寺志》，青海人民出版社，1984 年版，第 3 页、第 39 页。

62. 邓锐龄著：《元明两代中央与西藏地方的关系》，中国藏学出版社，1989 年，第 63 页。顾祖成著：《明清治藏史要》，西藏人民出版社，1999 年版，第 40 页。

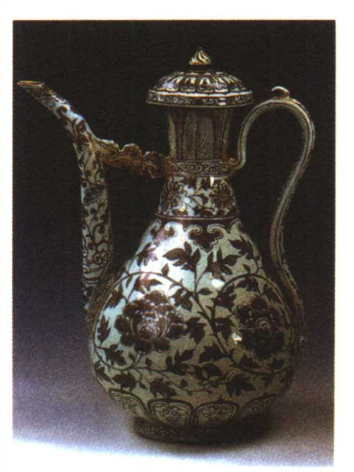
63. 克伦、泓冰：《徜徉雪域藏珍的艺术殿堂》，《中国文物报》，2001 年 8 月 8 日头版。

三、瓷器对藏区的输入及其影响

明代瓷器输入藏区主要通过朝廷赏赐，由贡使和内廷赴藏使臣带往西藏和其他藏区。除了朝廷的赏赐之外，贡使还会用赏赐得来的金银、丝绸等在内地购买、交换包括茶叶、瓷器在内的各种物品[62]；汉藏交界地带的与茶马互市相伴随的商品贸易也使民窑瓷器源源不断地流传入西藏和其他藏区。

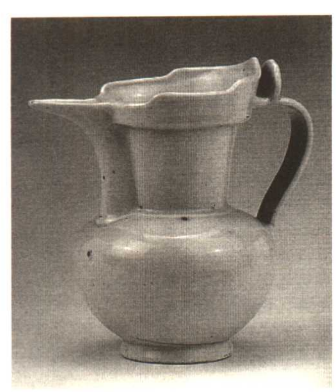
从总体上看，明代内地瓷器传入西藏的品种、数量，均大大超过元代，不仅在西藏保存有为数不少的传世明代官窑、民窑制品，而且在汉、藏文献中也均有明确记载，二者可相互印证。

明代开国之初，明太祖即遣官入藏，持诏招抚藏区有影响力的政教上层人物。西藏僧俗头目也入内地朝贡，并获赏赐。虽然洪武时期瓷器作为赏赐物品传入西藏，目前尚未找到文献依据，但在西藏宝藏的明官窑瓷器中有洪武制品，甚至有内地罕见的釉里红缠枝牡丹纹连盖执壶[图 11][63]，这有力地说明了早自明朝建国之初，中央王朝就将珍贵的瓷器作为礼品赏赐给了西藏上层人物。

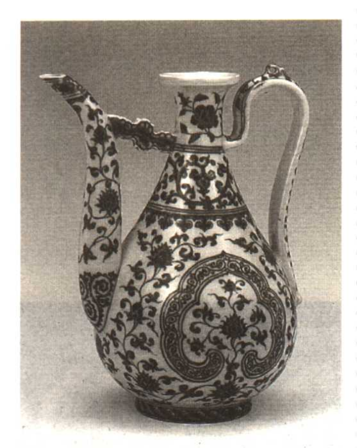


[图 11] 釉里红缠枝牡丹纹连盖执壶 明洪武 高 37 厘米 口径 7 厘米 足径 11 厘米 西藏博物馆藏

明永乐时期，朝廷与西藏上层的联系进一步得到加强，治藏



[图 12] 白釉锥花僧帽壶 明永乐 高 20.4 厘米 口径 16.5 厘米 底径 7.5 厘米 西藏博物馆藏



[图 13] 青花缠枝莲纹执壶 明永乐 高 29.5 厘米 口径 6.8 厘米 足径 9.8 厘米 西藏博物馆藏

政策也在这一时期趋于完善。明代所封的西藏三大法王、五位教王及其他僧俗头目,多数始于永乐一朝。在永乐朝对西藏上层的大规模赏赐中,瓷器也占有一席之地,由于其在赏赐品中所占比重较小,在史书中多被省略不记。然而在西藏至今仍完好保存着一批永乐官窑瓷器精品。2001 年 9 月在中国历史博物馆举办的《金色宝藏——西藏历史文物选萃展》,展出了西藏博物馆收藏的永乐白釉锥花僧帽壶[图 12]、青花缠枝莲纹执壶[图 13]、青釉高足碗、白釉印花双龙纹高足碗[64],均为永乐景德镇御器厂烧造的上乘佳作,反映了永乐朝传入西藏的瓷器品种不一,器型有别,质量优于常品。这些官窑瓷器当是朝廷赏赐给西藏上层人物的。

在西藏传世的历史档案和藏文文献中,有幸留下朝廷与西藏上层人物往来的书信及礼单,其中有关于瓷器的珍贵记录。如永乐元年(1403 年)明成祖遣使奉书、币往西藏迎请噶玛噶举派黑帽系五世活佛哈立麻,哈立麻于永乐四年(1406 年)来南京朝觐明成祖,被封为如来大宝法王,赏赐金银、锦缎及各种珍宝无数。永乐六年(1408 年)正旦,明成祖一次赏赐大宝法王香、币等物共十八项,其中包括:"白瓷八吉祥茶瓶三个,银索全;白瓷茶钟九个,红油斜皮骰手全;五龙五个,双龙四个"。[65]明成祖还遣使奉礼迎请格鲁派创始人宗喀巴大师,宗喀巴本人因年老等故未能赴朝,而派了弟子释迦也失来朝。宗喀巴在复明成祖书中,列出明成祖所赐的二十项礼物,有"(瓷)磁碗一对"[66]。而据《至尊宗喀巴大师传》所录明成祖致宗喀巴的诏书,随诏赐给宗喀巴大师的瓷器计有:"无花纹白磁(瓷)茶壶两把,白磁(瓷)碗七个"[67]。分析《宗喀巴复明成祖书》未记清所赐瓷器品种及数量的原因,或许该回信系由弟子代笔之故,也有可能是瓷器在赴藏途中有一部分破损造成的。这是明廷将瓷器赏赐给西藏佛教上层僧侣的确切记载。

明朝廷向西藏地方僧俗头面人物赐赠瓷器的史实,在藏文史料中也可得到印证。《汉藏史集》在"鉴别碗的好坏的知识"的最后部分提到"两只由朝廷颁赐的碗","由化身大明皇帝献给得银协巴和人生依怙大乘法王"。[68]得银协巴即如来大宝法王哈立麻,大

64. 中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001 年版,第 242—245 页。

65. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府

乘法王获赐的瓷碗很可能与永乐十一年(1413年)入京朝觐有关,《萨迦世系史》在记其入觐获赐物品时提到的"茶器",应当就是指瓷碗,因为《汉藏史集》明确指出元明上层人物饮茶用瓷碗。由此可知永乐朝赏赐西藏上层瓷器之一斑。

《汉藏史集》还记载,皇帝送给大乘法王的青花碗上书有"白昼吉祥(夜吉祥)"等文字,绘有六种图案和吉祥八宝。这类文字和八吉祥图案均是永乐朝为适应西藏僧俗需求而采用的瓷器装饰。其他如龙纹、缠枝西番莲、莲托八宝、梵文、藏文、卷草、莲瓣等受到藏族民众普遍喜爱的纹饰也十分常见。

宣德时期汉藏两地的往来十分频繁,明宣宗奢侈好施,对朝贡藏僧"礼之甚厚"[69],对西藏上层的赏赐规模较之明成祖毫不逊色,在瓷器上同样得到体现。宣德制瓷工艺成就卓著,创烧出新的品种,各种珍贵的官窑瓷器均被纳入赏赐品之列。

在西藏流传的宣德官窑瓷器,除永乐时已有的白釉、青花等品种外,还有蓝釉盘[70]这类高温颜色釉名品和新创烧的青花五彩瓷器。萨迦寺所藏的莲池鸳鸯纹龙纹碗[71]和莲池鸳鸯龙纹高足碗[图14][72]为传世宣德青花五彩瓷器中仅见的珍品。二器口沿内所饰的藏文吉祥经与前述《汉藏史集》所记的朝廷赐大乘法王的青花碗文字内容一致,证实《汉藏史集》记载非虚。青花五彩这种彩瓷新品种,在景德镇窑一经问世,即被传入西藏,由此也可看出明代帝王对藏僧之优崇以及当时汉藏文化艺术交流之兴盛。

正统、景泰、天顺三朝,景德镇窑瓷器生产质量下降,品种、数量均不及永乐、宣德时期。这一方面因政局不稳,战乱、灾荒频发,景德镇瓷器生产相对衰落;另一方面也因朝廷不重视瓷器,正统初景德镇御器厂曾停烧,天顺元年又"委中官烧



[图14] 莲池鸳鸯龙纹高足碗 明宣德 高11.5厘米 口径17厘米 足径5厘米 萨迦寺藏

关系档案史料汇编》第一册,中国藏学出版社,1994年版,第106页。

66. 法王周加巷著、郭和卿译:《至尊宗喀巴大师传》,青海人民出版社,1988年版,第251页。一译"磁杯一对",见中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册,中国藏学出版社,1994年版,第114页。

67. 法王周加巷著、郭和卿译:《至尊宗喀巴大师传》,青海人民出版社,1988年版,第250页。

68. 达苍宗巴·班觉桑布著、陈庆英译:《汉藏史集》,西藏人民出版社,1985年版,第136页。

69. 吴钧:《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》,《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984年版,第119页。

70. 2000年9月见于西藏博物馆陈列。

71. 胡昭静:《萨迦寺藏明宣德御窑青花五彩碗》,《文物》,1985年11期。

72. 克伦、泓冰:《徜徉雪域藏珍的艺术殿堂》,《中国文物报》,2001年8月8日头版。

造”。这时期景德镇瓷器主要产自民窑，内地传世的正统、景泰、天顺官窑瓷甚少，相应的在西藏也鲜见这一时期的瓷器。

成化时期景德镇瓷器生产得到较大发展，官窑大规模烧制瓷器，且工艺精良，可以达到与永乐、宣德瓷器相媲美的程度。成化帝追随永乐、宣德，一方面生产适应藏族审美需要的饰藏文、梵文、八吉祥等纹样的瓷器赏赐藏僧，另一方面，也将各类官窑瓷器精品赏赐西藏上层。这时期正值明代藏族朝贡最为频繁、人数众多的阶段，朝廷与西藏地方僧俗的联系也较为紧密，赏赐藏地的瓷器也自然随着赏赐品总量上升而增加。至今在西藏流传的成化瓷器为数不少，多为青花和斗彩瓷碗。

西藏博物馆收藏的青花缠枝花卉纹碗[图 15]、青花龙纹高足碗[图 16][73]均为成化官窑青花珍品，两件瓷器绘工精细，所饰花纹为成化官窑瓷典型的纹饰，高足碗的内底如意云环绕的团龙和外壁所绘二龙，均口衔瑞草，尾部如卷草纹，极富装饰韵味。

拉萨哲蚌寺收藏的成化斗彩莲托八宝纹杯[74]，则将吉祥八宝



[图 15] 青花缠枝花卉碗 明成化 高 7 厘米 口径 15.5 厘米 足径 5.5 厘米 西藏博物馆藏



青花缠枝花卉碗(款识)



[图 16] 青花龙纹高足碗 明成化 高 11.5 厘米 口径 17 厘米 足径 4.4 厘米 西藏博物馆藏



青花龙纹高足碗(碗里)

73. 中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001 年版,第 247—249 页。

两两组合，分为四组装饰，其中的莲花改绘为石榴。石榴寓意多子，是明清流行的吉祥图案，将它移植到八吉祥中，别具一格，也体现出汉藏文化的融合。石榴及由石榴、寿桃、佛手组成的三多纹常见于近代藏族民间装饰，[75]当是明清内地瓷器及其他工艺品装饰影响所致。

传入西藏的成化官窑瓷器,还有道教题材的暗八仙装饰，西藏康马县乃宁曲德寺收藏的红釉杯，外壁的四个圆形开光内分别绘八仙的两种用具。[76]自唐代道教文化即传入西藏，暗八仙、八卦装饰在明清西藏各类装饰中运用较为广泛，也与内地丝绸、瓷器等工艺品装饰的影响有关。

弘治时期瓷器基本保持成化作风，具有藏传佛教艺术特点的瓷器仍十分盛行，对西藏的赏赐也未曾中断，理应有官窑瓷器传入西藏，可能是未有作品传世，或是秘藏府库未发表公布的缘故，目前笔者尚未获得这方面的信息。

正德时期瓷器从总体上看仍继承前朝作风，但藏传佛教文化色彩更为浓厚，明武宗对西藏上层僧人十分慷慨，如遣太监刘允赴藏迎请噶玛巴第八世活佛，所带的礼物数量惊人，几将内库黄金用尽。赏赐西藏的瓷器自然档次不低，西藏博物馆陈列的正德黄釉瓷碗，即是西藏传世正德官窑珍品。

嘉靖朝帝王信道教，打击佛教，但朝廷的治藏政策并未改变，与西藏上层的往来仍十分频繁，藏族朝贡者数量庞大。因此，景德镇窑继续烧造赏赉瓷，供朝廷赏赐藏僧，并生产满足汉藏贸易需求的瓷器。嘉靖一朝四十五年，内地传入西藏的瓷器为数不少。传世作品有书“大明嘉靖年制”款的青花云龙纹执壶[图 17][77]，壶腹部两面各饰一桃形云龙纹，壶颈、壶底及流下部辅以卷草、缠枝花、回纹等边饰，布局疏朗，与壶体造型结合，十分妥帖。西藏扎囊县结鲁区委收藏的书“大明嘉靖年制”款的青花圆盒，盒身、盖顶及侧面均饰如意形锦地花卉纹，仿丝织纹样“锦上添花”[78]。这些瓷器是传入西藏的有确切纪年的嘉靖官窑精品，当为赏赉瓷。造型装饰为地道的内地风格。

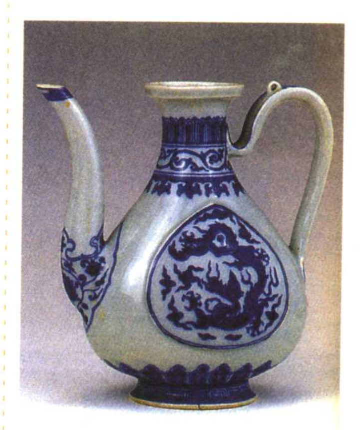
74.王望生:《拉萨哲蚌寺藏两件明清瓷器》,《文物》,1985 年第 11 期。

75.阿旺格桑编著:《藏族装饰图案艺术》,西藏人民出版社,1999 年版,第 213、214 页。

76.索朗旺堆主编:《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》,西藏人民出版社,1993 年,第 85 页。从书中所述纹饰看，此杯非单色釉瓷，但无法推测是运用何种彩绘工艺。此杯配有雕花银托座及盖，为专供达赖莅临曲德寺时用的茶具。

77. 中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001 年版,第 250 页。

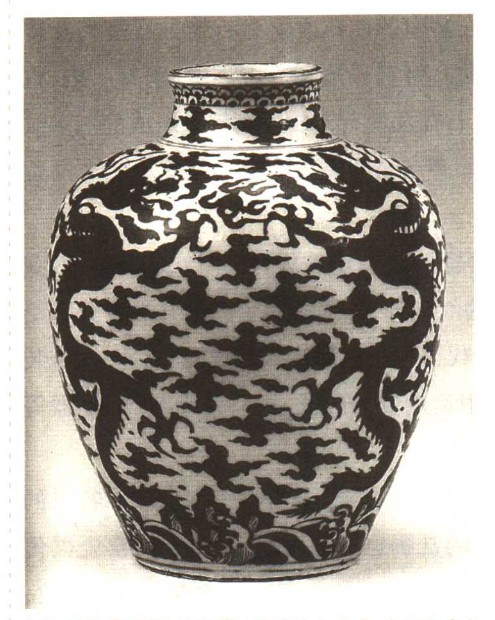
78.西藏自治区文物管理委员会编:《扎囊县文物志》,内部资料,1986 年印,第 227 页。



[图 17] 青花云龙纹执壶 明嘉靖 高 23 厘米 口径 7 厘米 足径 9 厘米 西藏博物馆藏

79. 中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001 年版,第 251 页。

80. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第一册,中国藏学出版社,1994 年版,第 95 页。


[图 18] **青花云龙纹罐** 明万历十五年(1587 年) 高 26.5 厘米 口径 8.5 厘米 足径 12 厘米 西藏博物馆藏

万历时内地传入西藏的瓷器,也有不少存世,有的还是内地罕见的名品,如西藏博物馆收藏的青花云龙纹罐[图 18],外壁满布纹饰,罐身绘双龙戏珠和壬字形云、近底衬海水江崖。画工细致,青花色泽明艳,底有"万历丁亥年造黔府应用"楷书款。带有这种款识的瓷器目前仅知三件,两罐藏西藏,一罐藏贵州。[79]这种为地方权贵订烧的瓷器传入西藏,表明明代内地地方势力与西藏上层之间有直接的往来,这件瓷器很可能是给西藏上层人物的赠礼。永乐初这类礼尚往来曾在晋王和噶玛巴喇嘛之间发生,[80]后被皇帝明确禁止。

万历之后,明朝国势衰颓,虽然直至崇祯初期,朝廷仍与西藏地方势力保持往来,但汉藏文化交流已无往日气象,瓷器生产也因时局的动荡而衰落,崇祯官窑停烧,瓷器向西藏输出势必受到影响。这也是目前尚未在西藏发现万历之后三朝瓷器的原因。

以上所述西藏传世的明代瓷器主要是有明确纪年的官窑产品,是经赏赐、馈赠而传入西藏,而通过贸易传入西藏的民窑瓷器在明代亦不在少数,然而由于一般物品在民间的保存状况远非寺院、深宫可比,幸存至今的明代瓷器如凤毛麟角,目前已知西藏所藏的明代民窑瓷器有:西藏扎囊县扎期区公所收藏的一件白瓷印双龙纹盘。据称此盘圈足内有"大明年制"手写体款识,"年"字已模糊不清,正德时民窑瓷器有书"大明年造"款识的[81],此器产自何

时，无法确定。西藏山南地区博物馆陈列一件雅砻沟出土的明代青花麒麟纹瓷盘；[82]还有个别见于西藏地方文物志记载的具有明代民窑瓷器特点的制品[83]。明代民窑瓷器出现在雪域腹地，至少证明明代民窑瓷器曾在西藏得到流传。

明代瓷器传入西藏，无疑对改善藏族人民的物质生活起到了积极作用，成为藏族人民（主要是上层社会）饮茶的首选用器，并在上层社会中形成了品鉴瓷碗的风尚，从《汉藏史集》中专有一节论“鉴别碗的好坏的知识”，就可以得知明代瓷器在西藏的流行程度。

明代藏族人已普遍喜爱、珍视瓷器，瓷器被视为宝物。成书于17世纪初的《后藏志》记述乃宁寺的折大师的十三件圣物，其中之一就是“瓷碗月亮小井”，其他圣物是金佛像、白伞、法螺、华盖、铜钹、宝瓶等，这充分显示出瓷碗在明代藏族人心目中的重要位置。《西藏王臣记》中记16世纪晚期的高僧绛巴达钦所在的达孜寺“发生火灾时，宗教衣物未遭焚毁，乃至茶具瓷碗亦丝毫无损”。这也反映了明代瓷器在西藏不同地区的流传，说明拥有瓷器者并不限于明封的诸法王、教王一类的高层显贵，也有地位并不显赫，至少无缘直接得到明廷赏赐瓷器的折大师、绛巴达钦一级的僧人。明代瓷器实际在西藏及其他藏区的流传范围、品种及使用情况等，当远不是藏文文献中的零星记载所能涵盖的。

四、金属、玉石、牙雕工艺品对藏区的输入及其影响

明代经由赏赐传入西藏及其他藏区的金属工艺品包括金、银、铜器，除一般日用器皿外，还有金册、金印这类特殊物品及佛像、法器、乐器、家具等。从前述文献记载即可了解到，明廷赏赐藏僧的金属工艺品种颇为丰富。西藏传世的内地金属制品也为数不少，多为永乐、宣德时期的宫廷制造。

笔者对已经公布的相关资料作过统计，其中带有“大明宣德

81.耿宝昌著：《明清瓷器鉴定》（明代部分），中华书局（香港）有限公司，1984年版，第162页。

82.2000年9月与导师、同学一起赴西藏考察，亲见于山南地区博物馆展柜中。

83.西藏自治区文物管理委员会编：《扎囊县文物志》，内部资料，1986年印，第228页。“对鱼白瓷碗”，对鱼是绘于圈足内的花样款，据书中描述推测，此器当是五彩或青花五彩，外壁的主题装饰为三狮子和三法轮相间，内口沿绘四宝摧，碗心绘火珠纹。

年造”的铜钹就有十余对，原分别藏于后藏萨迦寺、昂仁县扎桑寺、维桑林寺，亚东县东嘎寺，山南地区的乃东县昌珠寺、泽当寺，曲松县甲日贡寺、朗真寺等处[84]，其中维桑林寺一处就藏有三对铜钹。据此，可以推测，明代官方金属工艺品传入西藏的数量是相当可观的，流传范围甚广，涉及前藏、后藏各地寺院。明代朝廷对西藏僧侣的大规模赏赐，使得西藏从古寺名刹到不见经传的普通寺院，都有机会得到产自大明宫廷的工艺珍品。

铜钹是藏传佛教在一些宗教仪式上使用的法器，出于赏赐藏传佛教各派僧人的需要，明廷专门下令制造了大量铜钹。宣德铜钹上均带有精致的装饰，或为二龙戏珠，或为龙虎纹，体现了宫廷金属工艺的作风。

在明廷赏赐藏传佛教僧人、寺院的金属法器中，也有不少金刚铃杵传世。这些传世的金刚铃杵大多带有“大明永乐年施”[85]或“大明宣德年造”的款识。其中，有一套宣德款铃杵［图 19］，于清乾隆三十五年（1770 年）由八世达赖作为献给乾隆皇帝六十寿辰的珍贵礼品，贡入清廷[86]。六世班禅也曾向乾隆皇帝进献过一件宣德款铜铃[87]。

84.参见西藏自治区文管会编：《西藏文物志丛书》中的《萨迦、谢通门县文物志》、《昂仁县文物志》等。

85.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏史料文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 83。

86.朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999 年版，图 30。中国历史博物馆藏。



［图 19］金刚铃杵 明宣德 铃高 19.5 厘米 口径 9.5 厘米 杵高 12.7 厘米 中国历史博物馆藏



[图 20] 镂雕云龙纹盖铜香炉 明宣德 塔尔寺藏

明代宫廷制造的铃杵多为合金铸成，金刚铃上部有龙、仰莲、佛首等雕饰，下部有浮雕的六字真言、联珠、璎珞、宝杵等纹饰，其形制、纹饰虽来源于西藏，但造型、装饰等方面的艺术处理，则具有明代宫廷工艺严谨工致、雍荣华贵的作风，实为汉藏艺术融合的经典之作。清代宫廷铸造的铜铃杵，也多仿永乐、宣德样式。

明代赏赐西藏寺院的法器、供器等，有的虽未见于文献记载，而有实物传世，可补史料记载的不足。如拉萨大昭寺的金顶檐下，悬挂有凸铸“永乐年施”、“大明永乐年施”铭文的铜铃各一件，铃腹分别饰二方连续璎珞纹、缠枝莲纹，其中一只铜铃的内壁还铸有梵文“陀罗尼”三字。[88]这种铜铃显然是永乐年间，宫廷专为赏赐西藏寺院而铸造的，这种做法也得到了后世中央政权的仿效。在大昭寺金顶下，还悬挂有“大明宣德年施”铜铃两件、“大明正德年施”铜铃一件，以及带有清朝康熙、乾隆款识的铜铃，这些铜铃的形制、纹饰均与永乐制品相同，当是以永乐铜铃为样本加以仿造的。从这些小小的铜铃上，我们也可窥见明清朝廷对西藏寺院赏赐情况之一斑。此外，在青海塔尔寺内至今还收藏有“大明宣德年制”款识的镂雕云龙纹盖铜香炉[图 20][89]。

明代传入藏区的铜质工艺品还有佛塔，如现藏于西藏博物馆带有“大明永乐年施”款识的铜鎏金和解塔[图 21]，是明代传世铜佛塔中难得一见的珍品[90]，造型严谨，结构清晰，纹饰精细。

西藏宝藏的一对镶银翅海螺法号[图 22]，银翅正面铸出浮雕

87.故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，图 102。

88.西藏文管会文物普查队：《大昭寺藏永乐年间文物》，《文物》，1985 年 11 期。

89.李志武、刘励中编：《塔尔寺》，文物出版社，1982 年版，图 175、176。

90. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 188 页。



镂雕云龙纹盖铜香炉（底部款识）





[图 21] 铜鎏金和解塔 明永乐
高 28 厘米 底径 13 厘米 现藏于西藏



[图 22] 镶银翅海螺法号 明崇祯 长 36 厘米 罗布林卡藏

的祥云、八卦，银口饰有莲瓣、梵文及云纹。银翅背面铸有汉、藏两种文字，其中的汉文为："崇祯十三年岁次庚辰闰正月廿五日中一山人敬造"。这件法号采用内地传统的八卦纹作主题装饰，是典型的汉藏艺术融合的作品。其铸造精工，如不是铸有铭文的话，很容易被划入宫廷工艺一类。它很可能是由内地藏传佛教信徒用来供养上师，而传入西藏的。这件作品的款识还提示人们在明末动荡的局势下，汉藏之间的工艺美术交流仍在继续。

明代由于大量内地金属工艺品传入藏区，必然会产生一定的影响，在藏族金属等工艺品上得到反映。如密宗法器嘎布拉鼓（头颅骨鼓），鼓面上大多绘有与内地纹样相近的团龙[图 23][91]。西藏铁质糌粑盒上有汉字"寿"字装饰[图 24][92]，盖与盒身共饰三个呈"品"字形排列的变体篆书"寿"字，与藏族装饰"三宝"的形式相仿佛，"有祈愿吉祥之意"，糌粑盒上的"寿"字四周饰典型的藏式卷草，盒肩部还有一周卐纹，其形式是来自内地丝织纹样"卐不断"。这件器物属典型的汉藏合璧装饰，反映了汉藏艺术上的融合已具体影响到了日用器物的制作。西藏的金属香炉也有采用内地的形制，并将汉藏两种装饰集于一身，其典型的例证就是西藏收藏的明代铜象首足炉[图 25][93]，与北京故宫工艺美术馆陈列的明初掐丝珐琅缠枝莲纹象首足香炉，在造型上如出一辙；内地的龙纹、花

91.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 89。

92.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 115。

卉、太极、云纹、几何纹样也频频出现在藏族工艺品、寺院壁画、金铜造像及建筑装饰上。

明代在敕封藏区各地大小僧俗头目时，颁赐了各种不同质地的印章，主要有金、银、铜、铁、玉、象牙等，至今仍有不少传世。这些印章的印钮形态不一，有如意、宝珠、宝焰、佛光、法轮和龙、螭、狮等造型，从一个方面体现出了明代内地不同门类的工艺特点。

[图 23] 头颅骨鼓 明代 鼓长 14.2 厘米 高 8.1 厘米 现藏于西藏

在这些印章中，以玉印的档次最高，雕刻最为精美。明廷颁赐大宝法王、大乘法王的印章[94]，均为玉质，双龙钮，一为白玉[图 26]、一为墨玉[图 27]，反映了明代宫廷玉雕的水平。

明代内地的象牙雕刻也曾传入西藏，如日喀则扎什伦布寺收藏的释迦牟尼佛像［图 28］和十一面观音像[图 29][95]，就具有明显的内地造像特征，体态上不似常见的明显受到印度、尼泊尔造像影响的藏式佛、菩萨像那样强调人的生理特征，而体现出的是汉族地区审美趣味，衣服表现出丝绸的质感。从这两件作品的精致作风上看，它们很可能来自明代宫廷或官府作坊。由于没有史料佐证，对此只能从作品的工艺作风上去推断。然而明代宫廷牙雕传入西藏当是毋庸置疑的。嘉靖时颁给灌顶国师阐化王印[96]、万历时明神宗应蒙古顺义王俺答汗之请，赐给三世达赖索南嘉措的“朵儿只唱”(梵文意为金刚持)印[图 30][97]、明神宗赐给



[图 24] 铁错粑盒 明代 通高 26.6 厘米 现藏于西藏

93.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 90。

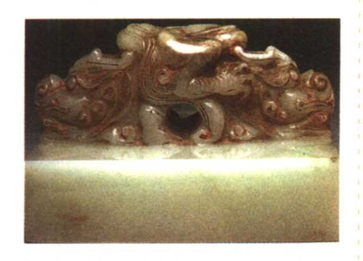
94.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 49、52。

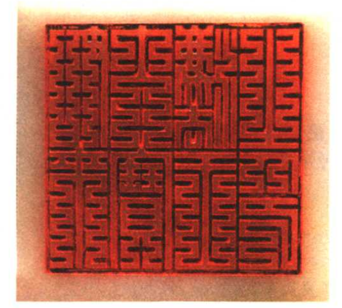
95.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000 年版，图 104、105。

96.欧朝贵、其美编著：《西藏历代藏印》，西藏人民出版社，1991 年版，第 29 页。

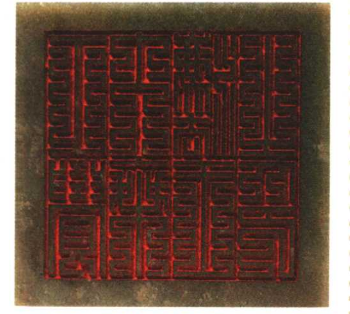


[图 25] 铜象首足香炉 明代 高 18 厘米 现藏于西藏





[图 26] 如来大宝法王龙纽白玉印
明代 高 8.3 厘米 边长 12.8 厘米 厚 3.5 厘米 现藏于西藏



[图 27] 正觉大乘法王龙纽墨玉印
明代 高 13.5 厘米 边长 12.8 厘米 现藏于西藏



[图 30] "朵儿只唱图记"象牙印 明万历十六年（1588 年）高 6.1 厘米 边长 5.2 厘米 西藏博物馆藏



[图 29] 象牙雕十一面观音像
明代 扎什伦布寺藏



[图 28] 象牙雕释迦牟尼立像
明代 扎什伦布寺藏

帕木竹巴阐化王之子扎什藏卜的大觉禅师印[98]等，均为狮钮象牙质。



正觉大乘法王龙纽墨玉印

五、佛经、敕书等在藏区的流传及其对装饰艺术的影响

明代自永乐朝就在南京开始刊刻藏文大藏经《甘珠尔》，主要用以赏赐藏传佛教各派寺院及其高僧，如大乘法王、大慈法王等在进京朝觐时就得到了永乐刻本藏文《甘珠尔》，至今色拉寺还宝藏有大慈法王携回的《甘珠尔》108函。这些经典本身的价值自不待言，其装帧艺术具有较高的水准，装帧材料也十分珍贵，它体现了明代宫廷书籍装帧艺术的风格，也反映了部分工艺品种的独特面貌。时至今日依然无人专门对此加以研究，一个非常重要的问题就是有关研究者无缘见"真经"的缘故。值得注意的是，一块原藏西藏的永乐朱漆戗金八宝纹压经板近年被披露报端。[99]由它透露出的信息是，明代宫廷藏传佛教贝叶夹装经板曾用漆器戗金工艺装饰；漆器也在明初伴随藏文大藏经传入了雪域高原，以往的历史文献缺少这一方面的记载。

现藏于西藏博物馆的明代磁青纸泥金书《吉祥无量寿佛好事经部》[图31][100]，为带有汉文注音的藏文写本，采用贝叶夹装，上下有红色染象牙雕护经板。上层内侧护经板正中书写藏汉文字，两边分别彩绘藏传佛教尊像，表面嵌饰宝石，上覆经帘；书页图文并茂，其中一书页绘环绕汉藏文字的缠枝莲托八吉祥纹；由书页叠放形成的边墙四面彩绘，其中两面绘伎乐天一类神像，另有一端书汉藏文"吉祥无量寿佛好事经部"，文字下部及两侧绘八吉祥组合图和缠枝花纹。由这部贝叶夹装佛经装潢用料和工艺推断，它应当是来自明代宫廷。无独有偶，在北京故宫也收藏有与之装潢形式、用料十分相像的带有"大明成化年制"款的《各佛施食好事经》，二者所采用的红色染象牙夹经板雕刻作风如出一辙，据此不难推断它的制作年代。将象牙经板涂染成红色或许是出于适应藏传佛教审美习俗的做法，因为红色是藏传佛教最为尊贵的色彩，也有可能是仿雕漆剔红效果。

上述明代宫廷佛经流传于西藏，自然会对藏族佛经装潢产生









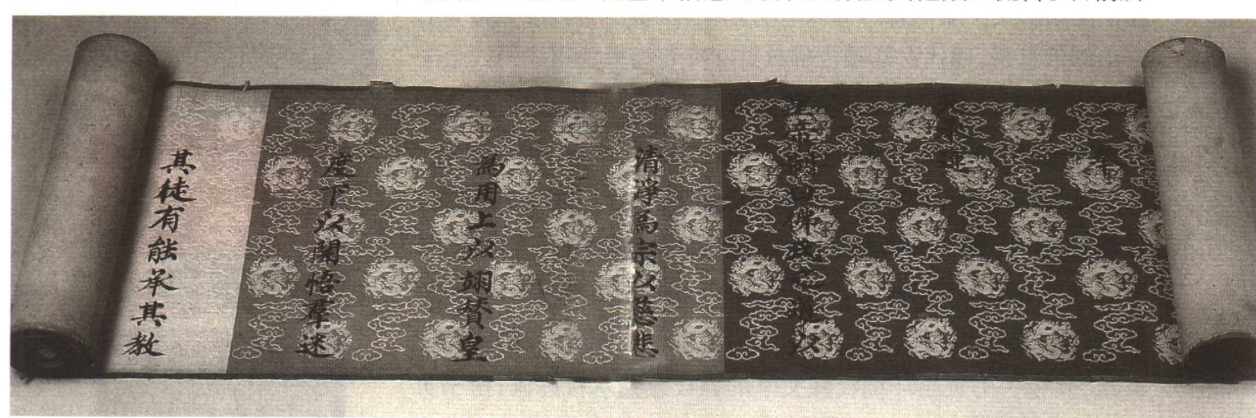

[图31] 泥金书《吉祥无量寿佛好事经部》明代 长30.5厘米 宽11.5厘米 共273页 现藏于西藏

97.朱晓明、索文清主编:《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》,朝华出版社,1999年版,图1。

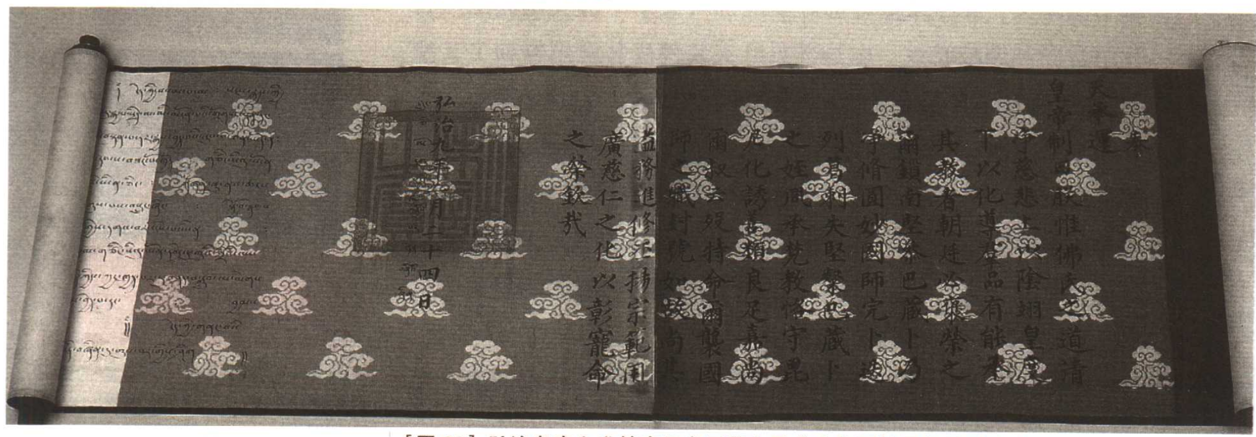
98.欧朝贵、其美编著:《西藏历代藏印》,西藏人民出版社,1991年版,第22页。

影响,藏传佛教装潢自明代起,渐趋奢华精致,与此不无关联。在西藏的书籍插图中,也发现受内地装饰影响的因素,如明代《格萨尔王传·姜岭大战》手抄本插图[101],所绘的云朵富于装饰意味,并采用双勾线的形式,与明代常见的云纹十分相像。

历代统治者为加强对西藏的统治,曾对西藏及其他藏区的僧俗势力的代表人物频加封赏。因而,所颁赐的圣旨、诏书、诰命、敕书、礼单等蔚为壮观,这些历史文书也有不少传世,其中包括绢本、纸本等不同质地,装潢十分考究,以彩绘、印刷等不同手法装饰以精美的图案。以往将这些文书仅视为具有重要史料价值的档案,实际上它们也是具有很高艺术价值的古代装潢艺术品,经由它们所承载的文化艺术信息也会在西藏及其他藏区流传。目前所



[图32] **成化帝封南葛劄失坚参叭藏卜为辅教王的敕谕** 明代 长678厘米 宽32.5厘米 现藏于西藏



[图33] **弘治皇帝允准锁南坚参巴藏卜承袭净修圆妙国师的封诰** 明代 长125厘米 宽31厘米 现藏于西藏

见，在西藏保存的这部分文书，以明代成化帝封南葛劄失坚参叭藏卜为辅教王的敕谕[图32]和弘治皇帝允准锁南坚参巴藏卜承袭净修圆妙国师的封诰[图33]装潢最为精美[99]。两者均为汉藏两体文字手卷装，前者为丝织底料，自首至尾分别为蓝、红、黄、白、浅绛等色，上下镶边则为深棕一色。通篇装饰以浅色团龙祥云纹，花纹精细。墨书其上，在整体上收到了多样统一的艺术效果。其卷首为蓝地织浅色篆书“奉天诰命”四字，左右二龙相对。这件敕谕整体装潢和谐统一，显示出皇家书卷装潢的华贵作风。后者的装潢风格与前者相近，底色也分别有蓝、红、黄、白数段，所不同的是其装饰的纹样为呈品字形组合的朵云纹。这两件明代文书设计、制作均别具匠心，是不可多得的明代宫廷艺术珍品。

上述不同种类、花样繁多的内地工艺品流传于西藏及其他藏区，所产生的广泛而深刻的影响，其中一部分已在明代艺术和社会生活、宗教活动中得以体现，还有一些需经过时间的积淀才能显示出其潜在的价值。在了解了清代汉藏工艺美术交流的基本情况后，对此认识会更加清晰。

99. 见《中国文物报》2001年6月20日头版。据报道，这块经板原藏西藏，由十四世达赖喇嘛携出境外，辗转而为旅美收藏家李汝宽收藏，2001年5月捐赠北京故宫。

100. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001年版，第228—233页。

101. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001年版，第236页。

102. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第三册，朝华出版社，2000年版，图56、图57。

第二节 藏传佛教艺术在内地的传播及其对工艺美术的影响

一、概说

在明代，内地工艺美术大规模输入藏区的同时，西藏艺术也通过络绎不绝的藏区朝贡者和往来于汉藏两地的明朝使臣、藏传佛教僧人，源源不断地传入内地。

藏区贡入宫廷的“方物”，见于文献记载的品种主要有：画佛、铜佛、铜塔、佛经、珊瑚、犀角、氆氇、左髻毛缨、足力麻、铁哩麻、刀剑、甲胄之属、金银器、海螺、颅器、舍利、香等，其中佛像和氆氇在各项贡物中所占的比重最大。如在如来大宝法王哈立麻遣使赴京进贡的表文中详细列出贡物：“进贡红氆氇一百副，紫氆氇五十副，黄氆氇五十副，红铁哩麻五十副，白铁哩麻五十副。”

进京入觐的三大法王和宗喀巴等西藏地方各教派领袖人物献给明朝皇帝的礼物，也以这两类物品居多。如宗喀巴在回复明成祖第一次召请的书信中，开列了六件礼品，其中三件是金铜佛像，另有三种舍利。

明万历时三世达赖喇嘛索南嘉措在给明朝首辅大学士张居正的书信中说到，“压书礼物：四臂观世音一尊，氆氇二段，金刚结子一方”，也恰好包括西藏入贡朝廷的物品中最常见的这两类。

此外，各种藏传佛教工艺品在朝贡的方物中也占有一定的比重。如藏传佛教中特殊的法器嘎布拉碗，是用人的头颅骨镶以金属、宝石等制成。这种具有浓厚的藏传佛教密宗神秘色彩的器物，在明代也通过朝贡大量传入内地宫廷，以致京城不法之徒在郊外掘墓，盗取头骨制做成嘎布拉碗，专门卖给藏僧谋利。从这件事可以看出，当时藏传佛教艺术在内地的流传是有一定社会影响力的。

在明代藏区各地大小僧俗头目积年累月地向朝廷供奉方物的过程中，其中有一部分藏传佛教艺术品得以有机会在宫廷及京城民众中流传。被皇帝召请入觐的三大法王和其他藏传佛教高僧随身也携带来了较之例行朝贡更为丰富的宗教物品，加之，他们在南京、北京、五台山等地举行了多种声势浩大的宗教活动，在将藏传佛教的影响逐渐扩大的同时，客观上也起到了在内地广泛地传播藏族艺术的历史作用。

明代自洪武年起，帝王身边就常有藏传佛教僧人陪驾。这些留居京师的藏传佛教僧人，不仅负责主持宗教活动，[105]也为明朝中央政府的其他事务效力[106]。宣德年间，更有不少来京朝贡的藏僧要求“居京自效”，得到了明宣宗的允许。明朝中央政府将这些藏地来的僧人安置在京师各大佛寺，封授官职，赏赐财物，一切用度都由朝廷供给。据史料记载，宣德时居京藏僧已多至千人。自此，居京藏僧日渐增多，在京城十分活跃，藏僧利用其特殊的身份对帝王的信仰和爱好施加影响，致使永乐、宣德、正统、景泰、成化、弘治、正德等多位帝王信奉藏传佛教，沉迷于密法。不少居京藏僧因为得到帝王的宠信而获得大法王、灌顶大国师、国师、禅师等名号，地位显赫。明中期居京藏僧有的还肩负使命，往来于明朝中央和藏区各地方势力之间；有的还可出入宫禁，对明代的宫廷生活产生了直接的影响。明世宗嘉靖即位以后，对佛教采取了排斥、打击的态度，藏传佛教各派僧人在京城及内地其他地方的活动才受到一定抑制。

从嘉靖时期的有关毁佛的记载中可以了解到，明代京城藏传佛教寺院和宫廷内所陈设的藏传佛教艺术品的部分情况。嘉靖帝登基以后，即对其前任正德及其之前数代皇帝宠信藏传佛教僧人的行为表示了反对，将居京藏僧放逐回乡，“毁掉佛像，刮下像身上的金屑（据说有一千三百两之多）……一五三六年（嘉靖十五年）从禁苑中的佛殿，拆掉一百六十九座金银佛像，又搜出据说上万斤的所谓舍利佛骨等在市街上烧掉”。[107]藏僧居住的大慈恩寺也被拆毁，其中各式奇异的密宗造像均遭毁弃。这从一个侧面反

103.吴钧：《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984年版，第118页。铁哩麻是江孜出产的毛纺织品。

104.顾祖成编著：《明清治藏史要》，西藏人民出版社，1999年版，第78页。

105.邓锐龄著：《元明两代中央与西藏地方的关系》，中国藏学出版社，1989年版，第69页。洪武七年（1374年）乌斯藏一僧侣到南京，居蒋山，太祖赐其名号，允许其传教。藏僧吉星鉴藏在南京鸡鸣山建寺，修塔。

106.吴钧：《从〈西番馆来文〉看明朝对藏区的管理》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984年版，第132页。成祖曾收岷州卫释迦巴桑为义子，使之在处理藏事时发挥作用。

107.邓锐龄著：《元明两代中央与西藏地方的关系》，中国藏学出版社，1989年版，第80页。

映了明代宫廷及北京藏传佛教寺院曾经有过的兴盛和辉煌。在这次毁佛事件中遭到毁弃的一定还有大批藏传佛教法器、供器及其他工艺品。现在内地传世的明代藏传佛教文物较少,应当与嘉靖毁佛有直接的关系。

嘉靖毁佛,使藏传佛教在北京和内廷的影响大为削弱,但并未将之彻底禁绝,直至明末,宫廷内仍有藏传佛教活动。每逢元旦,宫殿中就挂出藏传佛教的转经轮,有的殿内仍供有藏传佛教神像。万历时,为庆祝皇帝生日,喇嘛们还在宫禁内表演藏族宗教舞蹈“跳布札”。

从总体上看,明代宫廷生活具有浓厚的藏传佛教色彩,在这种情况下,藏传佛教艺术必然会影响到明代宫廷工艺的制作。从文献记载和传世工艺品上看,有不少明代宫廷工艺作品具有藏传佛教艺术特征。有些品种的生产既为赏赐藏传佛教各派僧侣,同时又为满足宫廷佛事活动和日常生活的需要。如明代永乐、宣德、成化、弘治、正德、万历诸朝,大量生产的带有梵、藏文的瓷器及僧帽壶、净瓶、藏草瓶等,既见藏于西藏寺院,又见于宫廷传世品之中。御器厂窑址中也大量出土了这类残器,以致今人很难区分哪些是专为赏赐藏僧的,哪些是为宫廷所需而生产的。如明代装饰有八吉祥、七珍等藏传佛教纹样的锦缎,在赏赐藏僧的礼单上,与在内地宫廷传世以及定陵出土的丝织物中,都多有发现。

明代信奉藏传佛教的不只是帝王本人,也有容易接触到帝王和藏僧的皇子王孙一类上层人物以及太监等,藏传佛教艺术的流传范围已不限于宫廷内部,在宫廷以外的其他地方也得到传播。如2001年在湖北钟祥明梁庄王墓出土的大批珍贵文物中就有两件藏传佛教金佛像,其中一件背面铸阴文梵文,同时还出土了三件镂空的梵文单字。这表明墓主人与藏传佛教有密切的联系,墓中随葬的金银珠宝、玉器、瓷器等档次很高,其中一件金壶上有“银作局洪熙元年正月内成造”等铭文,藏传佛教金像的来源应当与金器相仿。

20世纪50年代在南京牛首山弘觉寺塔基下出土了明正统年间文物:一座铜鎏金藏式覆钵塔,四周有四个青花瓷罐、玉瓶和兽角雕刻的佛像,塔座下刻:“金陵牛首山弘觉寺永充供养,佛弟子御用太监李福善奉施”。塔的造型和瓷器的杂宝纹装饰均具有藏传佛教艺术特征,反映了明代藏传佛教在宫廷传播,也影响到宦官的信仰。宦官一类人物虽服役于宫廷,但来自民间,一般地位较低,其所奉施的供器当是在民间订制的,具有民间工艺特征。藏传佛教艺术在明代民间得到传播并影响民间工艺,由此可见一斑。

就藏传佛教向内地的传播途径而言，明代内地除了两京（南京、北京）、五台山等部分地区，其他地方藏传佛教艺术直接传入并影响到民间工艺的可能性较小。但是，由于上行下效的作用，民间工艺因模仿宫廷工艺而间接受到了来自西藏及其他藏区藏传佛教艺术的影响。如景德镇民窑瓷器有很多仿官窑制品，呈现出了一定的藏传佛教艺术特征。因景德镇“器成天下走”，这样也将藏传佛教艺术，主要是其装饰纹样，传向了各地。

除此而外，明代西藏佛教艺术品和实用工艺品也对明代的社会生活产生了一定的影响，在民间制作的铜镜、铜钟、香炉及漆器等工艺品上也出现了带有藏传佛教艺术色彩的梵文、藏文及八吉祥、七珍、宝杵等纹饰。由于传入内地的藏传艺术品数量较为可观，除了大量供给宫廷外，也在民间得以流传。明代高濂的《遵生八笺》和文震亨的《长物志》中均提及佛堂供设“乌斯藏佛”[111]，这表明西藏佛教造像在内地传播颇为广泛，以致引起了士大夫阶层的关注，竟见诸文献记载。甚至像氆氇这样的实用毛织品也出现于文人的著述中，文震亨在《长物志》中提及做被子的材料时首推氆氇[112]。这有力地证明传入内地的氆氇曾影响到人们的日常生活，流传于内地的氆氇数量不在少数，否则不会被文震亨这样的文人在《长物志》中道及。因此可以说，明代藏族艺术及实用品对宫廷工艺、民间工艺及日常生活等方面，均产生了不同程度的影响。

二、藏传佛教艺术对内地丝绸的影响

明代丝绸采用的藏传佛教装饰纹样与元代相同，但数量显著增多，装饰形式上的变化也更为丰富。藏传佛教装饰在内地经过长期的流传，已经为内地装饰艺术消融、改造，而演变为汉藏合璧的纹样，常常与具有内地民俗色彩的吉祥图案结合在一起。

明代传世丝织品中八吉祥、杂宝纹装饰十分常见，形式纷繁多样。八吉祥纹总体可分为两类，一是单纯以轮、螺、伞、盖、花、瓶、鱼、结八种形象排列组合构成的四方连续或散点图案，如北京

108. 邓锐龄著：《元明两代中央与西藏地方的关系》，中国藏学出版社，1989年版，第80页。

109. 梁柱：《湖北梁庄王墓出土大批精美文物》，《中国文物报》，2001年11月21日头版。

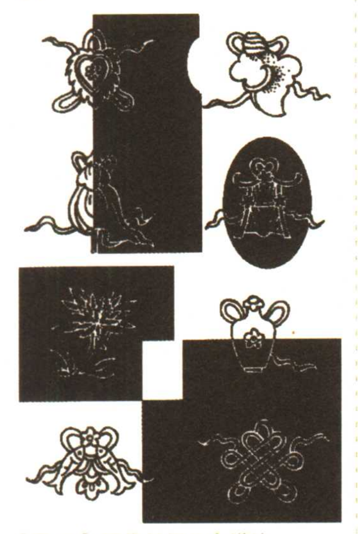
110. 蔡述传：《南京弘觉寺塔内发现文物》，《文物参考资料》，1956年11期

111.（明）文震亨著、陈植校注、杨超伯校订：《长物志校注》，江苏科学技术出版社，1984年版，第357页

112.（明）文震亨著、陈植校注、杨超伯校订：《长物志校注》，江苏科学技术出版社，1984年版，第330页。其中即有“被以五色氆氇为之，亦出西番”的记载



[图 34] 明代丝绸缠枝莲托八吉祥纹



[图 35] 明代丝绸八吉祥纹

故宫收藏的八吉祥纹锦[113]，以及花形饱满的缠枝莲托八吉祥纹[图 34][114]、布局疏朗形象简洁的八吉祥纹[图 35][115]等。二是将八吉祥与其他纹饰组合构成的图案，如北京慈因寺出土的绛地勾莲八吉祥妆花缎[图 36][116]，在叠胜卐锦地上填五彩八吉祥纹，形成“锦上添花”；湖南博物馆收藏的佛相缎，主题纹饰是立佛坐佛相间构成二方连续图案，佛上方饰八吉祥、宝珠等，如坠落之天花。明代饰八吉祥的丝织品被用于制作各种服装及装饰品，在宫廷服饰上频频出现，北京定陵出土的万历皇帝四合如意交领袍面料，在主纹之外即饰有八吉祥纹[117]。

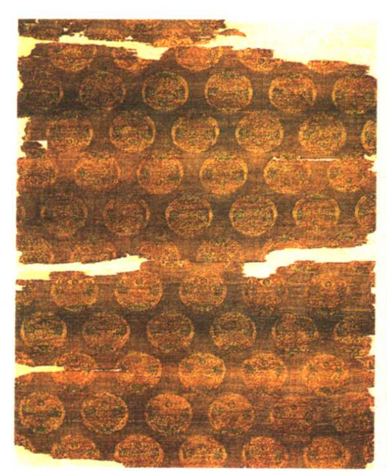
[图 36] 绛地勾莲八吉祥妆花缎 明万历 最长边 109 厘米 最宽 36.5 厘米 北京慈因寺出土 故宫博物院藏

明代丝绸上七珍、杂宝纹的装饰形式，较八吉祥的变化更为丰富，不拘一格。苏州博物馆收藏的四合如意云纹杂宝锦[图 37]，在云纹间点缀七珍中的菱形、银锭形耳饰等；北京定陵出土的红织金杂宝纹罗，以七珍中的菱形耳饰、环形耳饰、犀角、象牙、火珠及如意等为主题装饰，散点布局，具有宋、元杂宝纹的形式特征；而同在定陵出土的饰杂宝纹丝绸，有的则完全不同于宋、元杂宝纹布局，如七珍织金缎[118]，将七珍组合为团花形，空

113. 吴淑生、田自秉著：《中国染织史》，上海人民出版社，1986 年版，图版 46。

114. 薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书画出版社，1999 年版，图 206。

115. 薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书画出版



[图 38] **红织金妆花杂宝纹罗** 明万历 匹长 1137 厘米 幅宽 67.5 厘米 定陵地下宫殿出土 明十三陵博物馆藏



[图 39] **松竹梅万字杂宝纹妆花缎** 明万历 匹长 1407 厘米 幅宽 65 厘米 定陵地下宫殿出土 明十三陵博物馆藏

隙穿插云纹；红织金妆花杂宝纹罗[图 38][119]，由云纹和犀角构成为圆形图案，内填杂宝；而松竹梅万字杂宝纹妆花缎[图 39][120]，将犀角、云头、方胜、银锭、钱、宝珠等填饰在梅花瓣内，花心填卐，图案组织颇为别致，如不留意，已很难辨别出这组图案与藏族七珍之间的渊源关系。明代十一月冬至节，宫眷、内臣穿阴生补子蟒衣，其纹样为童子骑绵羊，亦称太子绵羊图，有的将七珍与太子绵羊组合构成图案[图 40][121]，具有强烈的民俗色彩。藏族七珍往往与其他宝物构成散点图案作为丝织品装饰的辅助纹样，这种装饰形式见于定陵出土的万历皇帝纱地绢线绣斗牛方补袍料[122]，在同时期的青

[图 37] **四合如意云纹杂宝锦** 明代 苏州博物馆藏

社，1999 年版，图 207。

116. 赵秀珍主编：《北京文物精粹大系·织绣卷》，北京出版社，2001 年版，图 43。

117. 文物出版社、北京银冠电子科技公司联合制作出版：《中国美术全集·织绣卷》电子版，1997 年，图 241。

118. 黄能馥、陈娟娟编著：《中国服装史》，中国旅游出版社，第 323 页，图 9—150。

119. 赵秀珍主编：《北京文物精粹大系·织绣卷》，北京出版社，2001 年版，图 65。

120. 赵秀珍主编：《北京文物精粹大系·织绣卷》，北京出版社，2001 年版，图 44。

121. 黄能馥、陈娟娟编著：《中国服装史》，中国旅游出版社，第 318、320 页，图 1—138，太子绵羊纹两色缎。



[图 40] **太子绵羊图** 明代



[图 41] 明代 丝绸杂宝婴戏图纹



[图 42] 泥金写本《金刚般若波罗密经》函套饰双狮戏球纹织金锦 明宣德元年(1426 年) 台北故宫博物院藏



[图 43] 缂丝红地云蟒宝相纹椅披 明代 长 170 厘米 宽 48.3 厘米 北京艺术博物馆藏

花瓷器、金银器装饰中也有所见。在西藏扎什伦布寺收藏的刺绣唐卡镶边锦缎上也见有含犀角、珊瑚等七珍图形的杂宝纹[123]。

明代丝绸中还有以七珍与中国传统的婴戏图结合的装饰[图 41][124]。以团窠纹为主纹,间饰七珍及其他宝物的杂宝纹装饰,在明代丝绸装饰中较为常见,如台北故宫所藏明代宣德元年泥金写本《金刚般若波罗蜜经》函套所饰的双狮戏球纹织金锦(图 42)[125],即采用这样的装饰形式,其上七珍中的珊瑚、火珠、犀角、环形耳饰等形象鲜明,与宋元杂宝纹中的七珍形象一脉相承。然而细加分辨,明代丝绸上的七珍纹与元代藏族七珍原型已有一定的差别,如犀角在藏族七珍中是单独出现的,而象牙是成对出现的,犀角粗短,象牙细长,而此处仅出现形似犀角而又两相交叉的形象,很难严格

区分是象牙还是犀角。七珍中的环形耳饰，边缀四颗珍珠，在此与圆形方孔钱图形融为一体，难分彼此。这反映出七珍纹样传入内地后，经过长期发展演变，已与内地纹饰相融合，呈现出新的时代特征。

明代缂丝红地云蟒宝相纹椅披［图43］[122]上也饰有七珍中的部分宝物，将三宝珠和犀角等饰于主纹的下方，分置左右，与唐卡中主尊下方供七珍、八吉祥的构图十分相像。三宝珠的形态更是与西藏唐卡中所绘摩尼宝如出一辙，这显然是受明代为赏赐藏僧而制作的藏传佛教缂丝、织锦等唐卡艺术的影响。

明代丝织品上也出现了梵文装饰，北京慈因寺出土的一块本色素纺绸[127]，其四角与中央有朱红色梵文，这种在丝织品上书写朱红色梵文的做法已见于前述河北张家口沽源县梳妆楼元代贵族墓地出土的朱书梵文罗裙上，而在传世丝织品中尚未发现。

从以上所述明代丝绸图案不难看出，藏传佛教纹饰与内地各种题材的装饰纹样，包括吉祥图案，已融为一体，彼此难分难解。

三. 藏传佛教艺术对内地瓷器的影响

在明代内地瓷器输入西藏，对丰富藏族人民，主要是上层人士的物质文化生活起到积极作用的同时，内地宫廷和民间使用的瓷器也受到藏族文化艺术的浸染，较元代更多采用藏式器型和藏族纹饰，汉藏艺术的融合在明代瓷器上得到鲜明体现。

明代洪武时景德镇的瓷器生产经过一个阶段的恢复和发展，至永乐时期制瓷工艺已在元代的基础上得到全面提高，并形成了自身的时代风貌，其中重要的一点就是利用精湛的制瓷工艺，大量生产具有藏传佛教艺术特点的瓷器，既用于赏赐藏僧，也服务于宫廷。如明御器厂窑址中出土有永乐白釉僧帽壶、无柄壶（藏草瓶），这类具有藏族器型特点的瓷器，在西藏寺院和北京故宫、上海博物馆、南京博物院等传世品中均有所见，体现了永乐朝汉藏文化艺术上的相互渗透。

122.文物出版社，北京银冠电子科技公司联合制作出版：《中国美术全集·织绣卷》电子版，1997年，图240。

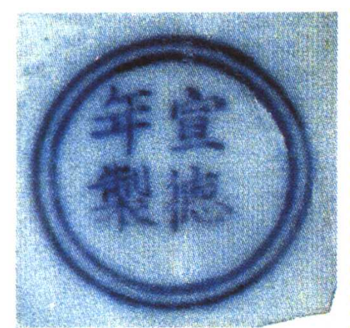
123. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》，朝华出版社，2000年版，第220页，图81。

124. 薛雁、吴微微编绘：《中国丝绸图案集》，上海书画出版社，1999年版，图179

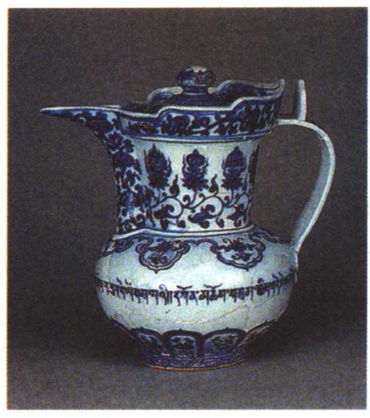
125.石守谦、葛婉章主编：《大汗的世纪：元朝时代的多元文化与艺术》，台北故宫博物院，2002年版，第178页。

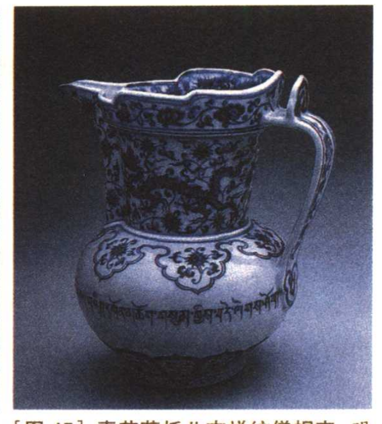
126. 赵秀珍主编：《北京文物精粹大系·织绣卷》，北京出版社，2001年版，图113。

127. 魏公卿：《北京慈因寺出土的明代锦缎》，《文物》，1972年第2期。这件素纺绸为万历年间制品，与前述绛地勾莲八吉祥妆花缎一同出土于北京慈因寺。



青花莲托八吉祥纹僧帽壶款识


[图 44] 青花龙纹僧帽壶 明宣德 台北故宫博物院藏


[图 45] 青花莲托八吉祥纹僧帽壶 明宣德 西藏文管会收藏

永乐瓷器上流行梵文、藏文、西番莲、八吉祥纹等装饰，这类纹样在题材和表现形式上既有对元代瓷器的继承，也有创新。如梵文，在元代瓷器上多点缀于盘、碗类器皿的底心和内壁，作局部装饰，字数较少；而永乐瓷器除采用与元代相同的形制外，还出现了以多层梵文字满布器表的新颖装饰。在景德镇明御窑厂窑址中出土的永乐梵文大勺即采用这种装饰。这种梵文大勺并非日常用具，而是供赏赐藏僧，或供宫廷佛事之用。

宣德瓷器继承永乐朝的作风，继续生产具有藏传佛教特点的器物，主要满足藏僧和宫廷两方面的需求，如前述《汉藏史集》记瓷碗上饰有藏文吉祥经，同样的藏文在台北故宫收藏的宣德青花龙纹僧帽壶[图 44]，景德镇官窑窑址出土的青花五彩莲池鸳鸯纹盘和青花龙纹僧帽壶[128]，西藏文管会收藏的青花莲托八吉祥藏文高足碗[129]、青花莲托八吉祥纹僧帽壶 [图 45][130]等瓷器上均有所见。这些例证充分说明明代宣德景德镇御器厂生产具有藏传佛教艺术特点的瓷器量大质精，流传广泛。

宣德时期景德镇御器厂烧造的佛事用器和带有西藏文化特征的瓷器，如僧帽壶、藏草瓶和饰以八吉祥、杂宝、西番莲、梵文、藏文等藏族纹样的瓷器存世较多，既有西藏寺院收藏的，也有少量内地传世和出土的，还有大量窑址出土的残器。如僧帽壶，传世

128. 炎黄艺术馆编：《景德镇出土元明官窑瓷器》，文物出版社，1999 年版，第 119 页图 212。

129.侯石柱、冷健：《介绍西藏文管会库藏的一件青花藏文高足碗》，《文物》，1981 年 11 期。

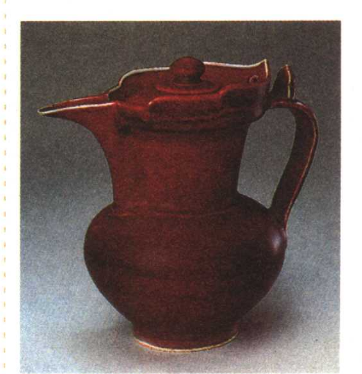
130.克伦、泓冰：《徜徉雪域藏珍的艺术殿堂》，《中国文物报》，2001 年 8 月 8 日头版。

131. 炎黄艺术馆编：《景德镇出土元明官窑瓷器》，文物出版社，1999 年版，第 117 页，图 130。

和窑址出土的数量多，且品种丰富，已知宣德制品就有：宝石蓝釉[图46]、青釉、红釉[图47]和青花。青花僧帽壶所饰主题纹样又有双龙、龙穿花、缠枝莲托八宝等不同花样。

宣德官窑瓷器书写藏文的除前面所述的碗、盘、僧帽壶、高足碗外，还见于宣德青花缠枝牡丹纹净瓶（也称军持）、青花龙穿花纹高足碗[131]等器物上。饰有梵文的瓷器十分常见，多以少量梵字书于盘、碗底心或内壁，有的器物藏文与梵文并施，如青花龙穿花

[图46] **宝石蓝釉僧帽壶** 明宣德



[图47] **红釉僧帽壶** 明宣德 通高19.5厘米 通流长19.5厘米 足径7.5厘米 北京故宫博物院藏





青花出戟盖罐



[图48] **青花出戟盖罐** 明宣德 通高28.7厘米 口径19.7厘米 底径24.7厘米 北京故宫博物院藏


［图 49］**青花缠枝莲托八吉祥纹高圈足碗** 明宣德 高 8.3 厘米 口径 15 厘米 1991 年北京广安门外明墓出土 北京文物研究所藏

纹高足碗，内壁书藏文一周，底心双圈内饰一梵字。[132]西藏文管会藏青花莲托八吉祥藏文高足碗也采用这种装饰形式。宣德瓷器也有器外壁书多层梵文的，北京故宫收藏的宣德青花出戟盖罐［图 48］[133]，罐身和盖面均书蓝查体梵文，罐肩部有凸起的八个方形扳手，象征法轮；罐身上层的八个梵文字间饰八吉祥；罐内底和盖内各书“大德吉祥场”五字。此器为宫廷佛事用器，具有鲜明的藏传佛教艺术特点。宣德宫廷佛教受藏传佛教影响，亦由此可见。宣德瓷器上还出现藏人歌舞[134]，也体现了藏族文化对瓷器装饰的影响。

上述具有藏族艺术特征的瓷器，主要为传世品及窑址出土的残品。然而，1991 年北京广安门外明墓出土带有“大明宣德年制”款的青花缠枝莲托八吉祥纹高圈足碗［图 49］，表明这类官窑器物的流传并非仅限于藏族上层和宫廷，也传至内地民间。

正统、景泰、天顺三朝官窑虽然一度停烧，瓷器生产不景气，未见这时的瓷器传入西藏，但内地民窑瓷器仍继承永乐、宣德时的作风，在装饰上仍具有藏传佛教艺术色彩。景德镇民窑青花瓷器上有不少装饰八吉祥、杂宝、梵文、十字杵等，显然是受永乐、宣德官窑的影响，也是对元以来这类瓷器纹样的继承。如正统青花瑞兽献宝图大罐[135]，在主纹四周空隙饰犀角、方胜、钱、火珠、元宝等，与保定窖藏的元青花狮纹八棱玉壶春瓶的装饰形式相近。南京牛首山弘觉寺塔基下出土的四件青花瓜棱罐[136]，一件罐身饰缠枝莲纹，其余三件均为菱形开光杂宝图案。四罐置于一铜鎏金藏式覆钵塔周围，瓷器纹饰与所供佛塔形制，均显示出与藏传佛教的密切联系，反映了藏传佛教在明宫廷的传播及对宦官信仰的影响。河北安次正统三年何氏墓出土的红彩缠枝莲托八宝纹香炉，景德镇景泰四年严升墓出土的青花结带宝杵纹小碟、青花梵文净水碗，景泰七年袁龙贞墓出土的青花缠枝捧八宝纹碟[137]、首都博物馆收藏的景泰—天顺青花莲托梵文八宝纹碗[138]、南京博物院藏天顺青花八吉祥纹铃台[139]等，多为民间的佛教供器，其装饰反映了明前期民间对这类藏传佛教纹饰的广泛接受。

132. 炎黄艺术馆编：《景德镇出土元明官窑瓷器》，文物出版社，1999 年版，图 130。

133. 耿宝昌：《宣德青花梵文出戟罐》，《文物天地》，1991 年 1 期。

134. 耿宝昌著：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1992 年版，第 32 页。

135. 耿宝昌著：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1992 年版，第 77 页。

136. 蔡述传：《南京牛首山弘觉寺塔内发现文物》，《文物参考资料》，1956 年 11 期。

137. 耿宝昌著：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1992 年版，第 77、78 页。

138. 马希桂主编：《青花名瓷》，台北艺术图书公司，1993 年版，图 33。

139. 张浦生著：《青花瓷器鉴定》，书目文献出版社，1995 年版，图版三。

成化时期在官窑瓷器生产得到发展的前提下，景德镇官窑瓷器中佛事用器和具有藏族艺术特色的器物大幅度增加。

这时期不仅汉藏往来盛况空前，而且皇帝佞佛，对藏僧优崇备致，居京藏僧频受封赏，宫廷的藏传佛教活动显著增多，藏传佛教艺术的影响也随之扩大，并在瓷器上留下了明显的印迹。

成化官窑瓷器上屡见八吉祥、十字杵、藏文、梵文、五供养、优钵罗花、西番莲等装饰。如斗彩莲托八宝纹碗、斗彩莲托梵文高足杯、斗彩五供养纹小盂、斗彩结带宝杵纹洗、[140]青花藏文卧足杯[141]、青花折枝花海螺纹高足碗、[142]青花梵文小杯[图 50]等均体现出藏传佛教艺术对成化瓷器的显著影响。



[图 50] **青花梵文小杯** 明成化 高 3.8 厘米 口径 7 厘米 足径 3 厘米 北京故宫博物院藏

成化官窑锐意求新，不仅仿烧永、宣时期的斗彩莲池鸳鸯纹盘[143]、青花龙纹高足碗等赏赐西藏僧俗头目及居京藏僧，还盛烧内外壁满布多层梵文、藏文的杯、盘、碗类瓷器。梵文、藏文瓷器在官窑瓷器中所占的比重较永乐、宣德时显著增加；成化时有些器物在装饰题材上虽与永乐、宣德瓷器相同，但表现形式更富于变化。如八吉祥纹既有在永、宣瓷器上常见的缠枝莲托宝，又有折枝莲托宝，如成化斗彩莲托八吉祥碗上所饰八吉祥，与习见的藏式莲托八宝相似[图 51][144]。



[图 51] **成化瓷器缠枝莲托八辐法论纹饰示意图**

当内地装饰艺术通过瓷器影响西藏艺术的同时，藏传佛教艺术也影响到内地民间工艺。如明中期景德镇民窑瓷器受成化官窑的影响，也在青花盘、碗上装饰多层梵文，如吉林扶余出土了六件装饰梵文的瓷器，其中三件外壁书写多层梵文[145]。民间瓷器上饰八吉祥、十字杵纹的更十分常见，如景德镇湖田窑址出土了民窑青花碗、盘，分别绘法轮、法螺、莲托八吉祥、结带十字杵纹等，碗、盘心书汉字福、寿或梵文[146]。表明民间瓷器描绘这类纹饰意在吉祥，以祈“福”延“寿”。江西波阳成化三年墓出土的青花法轮纹盖罐[147]；江西临川成化十六年墓出土的青花梵文三足炉、云南玉溪窑明青花结带十字杵纹碗[148]等，都是藏传佛教艺术在内地民间影响之佐证。

弘治初期，明孝宗鉴于前朝因过于优崇藏僧而造成的弊端，

140. 炎黄艺术馆编：《景德镇出土元明官窑瓷器》，文物出版社，1999 年版，图 327、332、343、347。耿宝昌著：《明清瓷器鉴定》，紫禁城出版社，1992 年版，第 105 页。

141. 赵宏：《故宫博物院藏藏蒙俗瓷器》，《故宫博物院院刊》，1994 年 1 期。马希桂主编：《青花名瓷》，台北艺术图书公司，1993 年版，第 55 页。此杯为首都博物馆藏。

142. 马希桂主编：《青花名瓷》，台北艺术图书公司，1993 年版，图 36。

143. 炎黄艺术馆编：《景德镇出土元明官

窑瓷器》，文物出版社，1999年版，图349。

144. 炎黄艺术馆编：《景德镇出土元明官窑瓷器》，文物出版社，1999年版，图332。

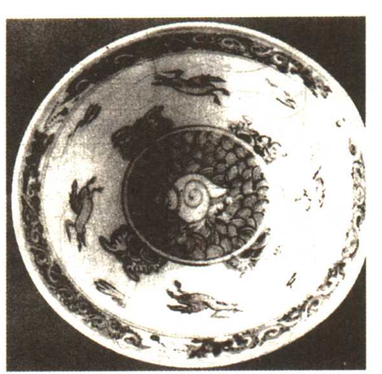
145. 张小兰：《吉林扶余岱吉屯出土"福"字款瓷器及相关问题研究》，《中国古陶瓷研究》第六辑，紫禁城出版社，1999年版，第245页。

146. 江西省文物考古研究所：《江西湖田窑h区发掘简报》，《考古》，2000年第12期。

147.《中国陶瓷·景德镇民间青花瓷器》，上海人民美术出版社，1994年版。

148. 陈泰敏、王国辉：《云南玉溪新出土青花瓷器考述》，《中国古陶瓷研究》第六辑，紫禁城出版社，1999年版，第264页。

149. 邓锐龄著：《元明两代中央与西藏地方的关系》，中国藏学出版社，1989年版，第74页。



[图52] 青花高足碗 明弘治



[图53] 弘治瓷器梵文纹饰示意图

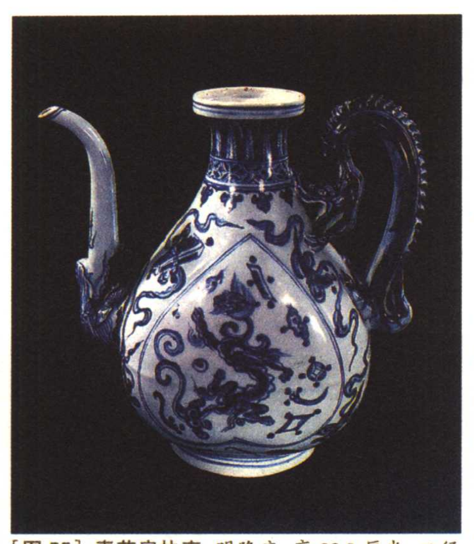
一度将大部分居京藏僧降级、遣回本土，对藏僧活动加以抑制，但很快就步明宪宗的后尘，召回藏僧，并将他们请入宫廷。[149]藏传佛教影响宫廷工艺自不待言。弘治官窑瓷器与成化瓷器风格一脉相承，莲托八宝、梵文等藏传佛教装饰纹样也十分流行，内外壁满饰梵文的青花盘、器内底绘莲花捧海螺纹的青花高足碗［图52］[150]等，均是这一时期官窑瓷器中的常见作品。台北故宫收藏的弘治青花梵文盘［图53］[151]，盘内外绘花卉，全为梵文字构成，轮状排列，独具匠心。

正德时期藏传佛教在内地尤其是宫廷，影响超过以往各朝，主要因明武宗对藏传佛教兴趣极大，他对藏僧的宠信，较此前明代诸帝有过之而无不及。他不守成法，我行我素，陶醉于藏传佛教文化，学藏文，穿喇嘛茜红僧衣，与藏僧、宦官一同诵经，在皇城内建佛寺，请藏僧住持，且自命为"大庆法王西天觉道圆明自在大定慧佛"[152]。因此，正德官窑瓷器不仅有前朝常见的藏传佛教装饰，而且用藏文、梵文和八思巴文书写年款［图54］[153]，独出心裁。这类特殊的瓷器在传世和出土文物中均有发现，流传甚广。[154]



[图54] 明正德八思巴文款识

由于帝王尊崇道教，嘉靖瓷器造型与装饰上的道教色彩较浓厚，但依然有大量采用藏传佛教纹饰的瓷器问世。嘉靖《江西大志·陶书》在述及供御瓷器时，有多处提到不同形式的八吉祥装饰。[155]清朱琰的《陶说·说器下》论明代中后期瓷器甚详细，其中列



[图 55] **青花扁执壶** 明隆庆 高 22.8 厘米 口径 6.3 厘米 底径 9.2 厘米 四川省博物馆藏

出的嘉靖带有八吉祥、八宝、真言字装饰的瓷器颇多，装饰形式不一而足。值得注意的是，《陶书》和《陶说》二书中，除记载常见的转枝莲托八吉祥、八宝纹，灵芝捧八宝，转枝宝相花托八宝等纹样外，还有"转枝莲托百寿字"，这显然是由转枝莲托八宝、转枝莲托真言字这类纹饰演变而来的。《陶说》还提到隆庆时的"四季花捧乾坤清泰字"、万历时的"缠枝牡丹花托八宝"，首都博物馆还藏有万历青花缠枝莲托"万喜"字碗、万历青花缠枝花托"寿"字人物纹盘[156]。这类纹饰反映了明后期内地汉藏装饰艺术的融合与推陈出新。

隆庆一朝，仅有六年。景德镇瓷器因受政局不稳和自然灾害的影响，生产规模急剧收缩，但五彩、青花制作颇精，装饰上亦不乏八吉祥、西番莲、灵芝托八宝一类藏族纹饰。1969 年在四川成都隆庆太监墓出土一件青花扁执壶[图 55][157]，腹部两面正中桃形开光内绘云龙，周边绘火珠、象牙、犀角、菱形耳饰等杂宝，壶流绘作龙吐舌式，把呈卷尾拱背龙形。此壶的主体造型、装饰与西藏博物馆所藏的嘉靖青花云龙纹壶相近，而壶流和把，则具有藏式器物的形式特征，类似西藏制作的鎏金錾花龙柄银壶。很显然这件执壶受到藏式器物艺术的影响，有可能在嘉靖、隆庆时曾制作过这类汉藏艺术相结合的瓷执壶赏赐藏僧，同时这种执壶也在内地得到流传。

万历朝是晚明各朝中汉藏文化交流较为兴盛的阶段。藏文版

150. 耿宝昌著:《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社,1992 年版,第 108 页。

151. 中国古陶瓷研究会编:《中国古陶瓷研究》第六辑,紫禁城出版社,1999 年版,第 245 页。

152. 参见尹伟先著:《明代藏族史研究》,民族出版社,2000 年版,第 117 页。

153. 耿宝昌著:《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社,1992 年版,第 112、336 页

154. 参见葛师利:《也谈八思巴文款青花瓷器的年代》,《文物》,1997 年第 6 期。

155. 参见熊寥主编:《中国陶瓷古籍集成》,江西科学技术出版社,2000 年版,第 182 页。

156. 马希桂主编:《青花名瓷》,台北艺术图书公司,1993 年版,图 83、88。

157. 国家文物局编:《中国文物精华大辞典》陶瓷卷,上海辞书出版社,1994 年版,图 706。

《甘珠尔》大藏经首刻于永乐朝，而《丹珠尔》则由万历朝刻成，表明这时期统治者对藏传佛教和藏文化建设还是相当重视的。藏传佛教对宫廷艺术的影响依然存在，在瓷器装饰上也得到反映。

万历朝统治时间长达四十八年，传世瓷器中有大量带有藏族装饰艺术特点的作品，在装饰上的变化也十分丰富。如万历时出现了莲捧"波罗蜜多心经"这类特殊的装饰[158]。梵文装饰的瓷器甚

158. 耿宝昌著：《明清瓷器鉴定（明代部分）》，中华书局（香港）有限公司，1984年版，第137页。

159. 叶佩兰：《漫谈明代青花瓷器的纹饰》，《中国古陶瓷研究》第六辑，紫禁城出版社，1999年版，第322页。



［图56］青花莲瓣形盘 明万历 高5.5厘米 口径18.8厘米 足径5.5厘米 首都博物馆藏




青花莲瓣形盘

多，北京故宫就藏有数以千计的万历青花莲托梵文碗[159]；仅《陶说》记载的万历青花真言字装饰就有：真言字、遍地真言字、宝相花捧真言字、江芩子花捧真言字、西番莲捧真言字等不同形式[160]。首都博物馆收藏的万历青花梵文莲花形盘［图 56］[161]，俯视如盛开的莲花，内心如意云环绕一梵文字，其外的两层莲瓣内各书一小梵文字，外壁上层的莲瓣内八个梵字和八朵折枝花相间，此盘为万历青花的代表作，并影响到清代瓷器，雍正时曾仿制过这种样式的梵文瓷器。

万历青花中还出现受藏俗影响的新颖纹饰，首都博物馆收藏的青花扳沿洗，洗内底绘开光盆景。开光形为四瓣莲花式，这种形状的开光在西藏装饰中较常见，早在吐蕃分治时期西藏托林寺的佛座[162]上就饰有这种开光。开光内绘摩尼宝盆，上插珊瑚、麦穗等，[163]颇似西藏民间节日互祝吉祥时所捧的“切玛”(吉祥斗)。开光外绘四组折枝灵芝。洗内壁、外壁均饰折枝花，沿面绘锦地朵花纹。此洗主题装饰具有藏族文化特征，与内地传统纹样构成和谐的整体，是汉藏艺术融合的又一典型例证。

由梵文瓷器的流行和“切玛”式装饰施之于日用瓷器，不难想见万历时藏族文化对内地的影响程度加深，其范围已不仅限于藏传佛教，还涉及到民俗。

明代中晚期民窑瓷器采用藏传佛教的八吉祥、十字杵、梵文

160. 熊寥主编：《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000 年版，第 183 页。

161. 首都博物馆编：《首都博物馆藏瓷选》，文物出版社，1991 年版，第 136 页。

162. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第二册，朝华出版社，2000 年版，图 151。托林寺红殿佛座第二层开光莲花纹浮雕。

163. 马希桂主编：《青花名瓷》，台北艺术图书公司，1993 年版，图 74。此器文字解说中未指出盆景纹与西藏文化之间的联系，很可能因不了解藏俗，而联想到“万年富贵有余之意”。

164 Jean Martin Ayutthaya and the Trade in Chinese Blue and White Porcelain to Southeast Asia. Oriental Art ,No1(2000).

165. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第 84 页，图 22。

装饰的依然十分常见，这类瓷器随着景德镇民窑瓷器的大规模外销，而传向海外。至今仍有作品传世，在新加坡收藏的 15 至 16 世纪的景德镇窑青花瓷中就有口沿内一周书梵文、外壁绘莲池纹的青花碗和内底心绘结带十字杵、外绕缠枝花纹青花盘。[164]民窑瓷器上的藏传佛教纹饰已与内地传统装饰融为一体，成为中国外销瓷装饰的组成部分，其流传海外，对传播藏传佛教装饰艺术也起到间接的作用。

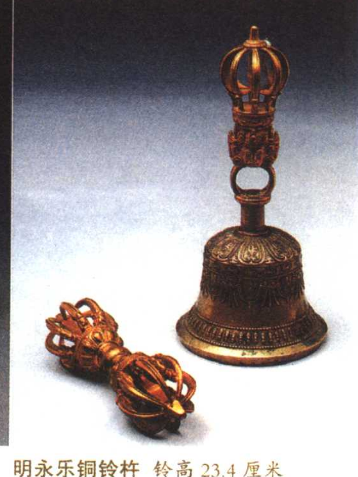
四、藏传佛教艺术对内地金属、珐琅、漆木工艺的影响

明代金属工艺受到藏传佛教艺术影响最为显著，永乐、宣德时期，宫廷除大量铸造各式藏传佛教金铜佛像用于赏赐西藏及其他藏区寺院外，也制作不同种类的藏传佛教法器、供器，传世品大多藏于西藏布达拉宫及其他寺院，也有部分保存在内地。现藏西藏博物馆的有“大明永乐年施”款的大威德金刚铜鎏金坛城[图 57][165]，是传世的明永乐时期宫廷制作的藏传佛教艺术品中造型、装饰最为奇特华缛的一件。整个器物由上下两个部分组成，下部



[图 57] 大威德金刚鎏金铜坛城 明永乐 西藏博物馆藏





[图 58] 明永乐铜铃杵 铃高 20 厘米 直径 10 厘米 杵高 15 厘米 直径 4 厘米 布达拉宫藏

明永乐铜铃杵 铃高 22.5 厘米 北京故宫博物院藏

明永乐铜铃杵 铃高 23.4 厘米 杵高 18 厘米 西藏博物馆藏

底座承托起莲花，莲瓣可开可合。莲花中心为大威德金刚，八莲瓣内外壁及底座各个部分均满布不同姿态的藏传佛教尊像，莲花上部为华盖、宝瓶，与莲花可分可合，整个坛城设计制作可谓巧夺天工。

永乐、宣德时期还仿藏传佛教法器样式制作铜鎏金嵌宝石铃、杵，造型、装饰既具有西藏法器的基本形制，又体现了明代皇家工艺的作风，做工精湛，庄重华贵。永乐、宣德时期的制品至今在内地、西藏仍有传世。据相关资料获知，传世的永乐、宣德法器有：现藏于布达拉宫、北京故宫博物院和西藏博物馆的带有“大明永乐年施”款铜铃杵各一副[图 58]，三者造型、纹饰十分相近，铃体表面的主题纹饰是璎珞纹，并装饰覆莲瓣纹、梵文及单杵纹，柄部均有佛面。布达拉宫和西藏博物馆所藏为九股铃杵，北京故宫博物院所藏为五股，布达拉宫藏铃杵还嵌饰宝石。带有宣德款识的传世铜铃杵现分别收藏于西藏博物馆、北京故宫博物院[图 59][166]和中国历史博物馆[图 60][167]，款识分为“大明宣德年施”和“宣德年制”两种，其造型和装饰与永乐时期制品相仿佛。西藏博物馆收藏的铜铃杵[168]稍异其趣，铃体主体装饰宝相花，铃杵多处

166. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，第 208 页，图 102。

167. 朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999 年版，图 30。

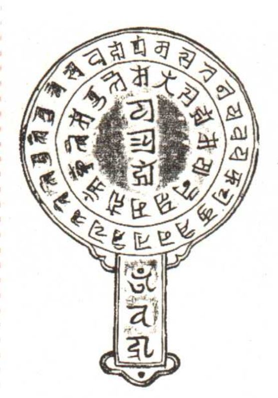
168. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第 130 页，图 50。



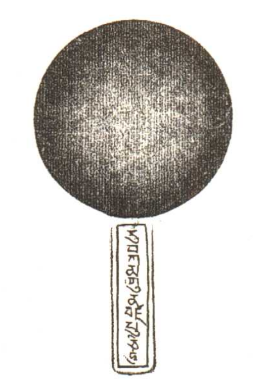
[图 59] 明宣德铜铃杵 铃高 22 厘米 直径 11 厘米 杵高 17 厘米 西藏博物馆藏



[图 60] 明宣德铜铃 高 20.2 厘米 北京故宫博物院藏



[图 62] 梵文镜 明代 通长 17.7 厘米 重 650.5 克 北京故宫博物院藏



[图 63] 古藏文镜 明代 通长 11.25 厘米 重 90.9 克 北京故宫博物院藏

镶有绿松石、珊瑚、蓝宝石，尤其是柄端装饰的佛面，刻画得较为细致。值得一提的是现藏于北京市大钟寺古钟博物馆的五件金刚铃[图 61][169]，其中三件明确以璎珞纹、单杵纹、覆莲瓣纹及梵文作为装饰，明显带有永乐、宣德铃杵特征。因无款识，无法知其制作年代，但其与永乐、宣德制品关联显而易见，从制作工艺的精细程度上看，应产自民间。其中尤以一件宝珠形顶的金刚铃最为独特[170]，此铃铃体造型、装饰精细，与永乐、宣德璎珞纹金刚铃更为接近，柄部光素无饰，柄端呈宝珠形，且光色与铃体有别，并非原配。

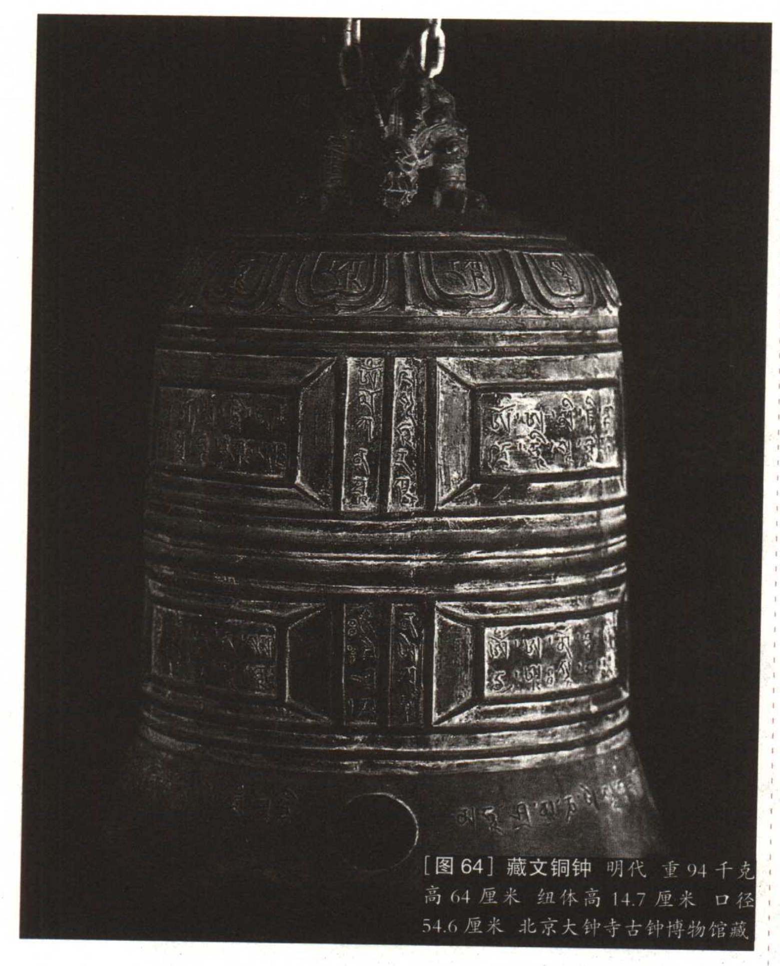
明代铜镜装饰也体现出浓厚的藏传佛教艺术色彩，传世品中带有梵文、佛像及含有七珍、八吉祥的杂宝纹铜镜为数不少。故宫博物院收藏的明代铜镜中，有两件带柄镜[171]，其中一件镜背与手柄满饰梵文咒语[图 62]，另一件铜镜柄部装饰藏文[图 63]，这与明代景德镇官







[图 61] 北京大钟寺古钟博物馆藏金刚铃 明代



[图 64] 藏文铜钟 明代 重 94 千克 高 64 厘米 纽体高 14.7 厘米 口径 54.6 厘米 北京大钟寺古钟博物馆藏

窑瓷器书写梵文、藏文款识情同一理，这两件铜镜装饰显然与明代宫廷尊崇藏传佛教直接相关。明代杂宝纹铜镜较之梵文、藏文铜镜更加流行，杂宝纹无论作为主题装饰，还是辅助装饰在铜镜上都十分常见，其中频频出现七珍中的环形耳饰、菱形耳饰、银锭形耳饰、犀角、珊瑚、象牙、三宝珠等浮雕纹样[172]。

明代青铜工艺品中最引人瞩目的是铜钟的铸造，著名的永乐大钟[173]和正统年间铸造的法海寺铜钟[174]，均以梵文装饰。其中法海寺铜钟密布梵文，其装饰形式与明代永乐、宣德青花瓷器上的梵文装饰有相近之处。最为独特的是明代铜钟上还出现了藏文，

169. 全锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000 年版，图 194、195、196、197、198。图录中五件金刚铃时代含混，标为明清。据笔者推断此物即非永乐、宣德时期产物，也应为受永乐、宣德金刚铃影响的制品。

170. 全锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000 年版，图 198。

171. 郭玉海：《故宫藏镜》，紫禁城出版社，1996 年版，图 177、178。

172. 管维良著：《中国铜镜史》，重庆出版社，2006 年版，第 342、343 页，图 577、579、580—1、580—2。

173. 全锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000 年版，图 9。

174. 全锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000 年版，图 23。



[图 65] 青铜三象足熏炉 明代
北京石景山出土 首都博物馆藏

北京大钟寺古钟博物馆即藏有藏文铜钟[图 64][175],这在已知的历代铜钟装饰上十分罕见,不同字体的藏文满布钟外壁。据有关专家考证所铸藏文为"根本缘起咒"和"财神咒",这应与明代藏传佛教在北京的流传紧密相关,将藏文饰于铜钟并非偶然,联系前述瓷器与铜镜上的藏文装饰,可以做出合理的解释,它们是藏传佛教在北京地区经过长期的流传,得到统治者的扶植后,影响到社会生活的多个方面,进而在实用器物的装饰上得以反映。河北正定临济寺还藏有明天顺四年(1460 年)的铁钟[176],钟体袈裟纹中饰梵文六字真言。

内地流传的香炉也吸收了藏传佛教艺术因素,北京广济寺内饰有莲托八吉祥纹的明代铜鼎[177]即是一例。首都博物馆收藏的青铜三象足熏炉[图 65][178],在镂空莲花形盖顶部有类似藏族"切玛"式宝盆雕饰,作为盖钮,宝盆内堆塑珊瑚、三宝珠、犀角、海螺、莲花等宝物形象。这件铜熏炉造型、装饰较为繁缛,其炉身形态与西藏所藏铜象首足香炉(图 25)[179]十分相像,工艺作风一致,所不同的是后者无镂空盖,很有可能原盖缺失,二者应为同时期的制品。

明代金银器也借鉴藏传佛教艺术,出现银镀金莲托汉字六字

[图 66] 银镀莲托汉字六字真言帽饰 明代 高 9.2 厘米 重 35.7 克 北京海淀区青龙桥董四墓村明墓出土 首都博物馆藏

[图 67] 塔形金簪 明万历 长 8.6 厘米 宽 3 厘米 重 19.5 克 北京昌平区十三陵定陵地宫出土 定陵博物馆藏

[图 68] 嵌宝石莲托梵文金簪 明成化 通长 12.5 厘米 托宽 9.6 厘米 重 102.6 克 北京右安门外明墓出土 首都博物馆藏

175. 全锦云主编:《北京文物精粹大系·古钟卷》,北京出版社,2000 年版,图 86。图录将其定名为"少数民族钟",笔者初步断定铜钟铭文为藏文,经请教中国藏学研究中心吉美先生进一步确定其为藏文"根本缘起咒"、",财神咒"。

176. 孙机著:《中国梵钟》,《考古与文物》,1998 年第 5 期。

177. 叶兆信、潘鲁生编:《佛教艺术》,中国轻工业出版社,2001 年版,彩色图版。

178. 作品藏于首都博物馆新馆第六层文房四宝展览室。将此件作品与首都博物馆的铜熏炉加以比照,从中可以看出明代宫廷金属制品的精细作风,再据香炉外壁的卷草纹推断,其很有可能是明代永乐、宣德时期的制品。

179. 甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000 年版,第 238 页,图 90。

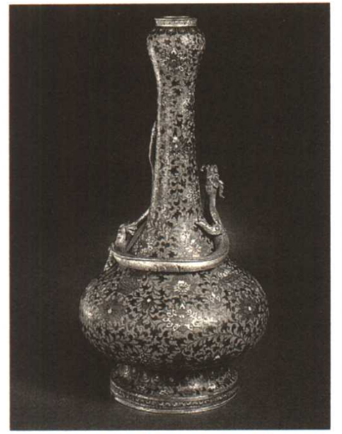
真言帽饰[图 66]和塔形金簪[图 67]、梵字金簪、六字真言金盘、金碗盖、碗托。值得一提的是，西藏传统的宝石镶嵌工艺被大量运用在明代金银器上，如北京右安门外明墓出土的嵌宝石莲托梵字金簪[图 68]，以各种宝石镶嵌金錾表面，华美异常。

珐琅工艺至少在元代已从西方传入中原，明代宣德时期掐丝珐琅制作已达到较高水平。目前已知传世的明代早期的掐丝珐琅器物十分有限。现藏西藏博物馆的一件掐丝珐琅番莲纹僧帽壶[图 69][180]，与明代永乐、宣德时期模仿藏族金属器物烧造的瓷僧帽壶造型、装饰作风一致，被认为是明代早期制品。果真如此的话，这件僧帽壶应当是明代宫廷珐琅器中受藏传佛教影响的重要物证。此外，北京故宫博物院工艺美术馆陈列的明万历掐丝珐琅八吉祥纹长方熏炉、明中期掐丝珐琅蒜头瓶[图 70][181]，也受到了藏传佛教纹饰的影响。

明代漆木器装饰同样出现了藏传佛教纹饰，如北京故宫收藏的明代缠枝莲填彩漆圆盒，盒盖饰有梵文；美国旧金山亚洲艺术馆收藏的填漆彩绘双龙纹长方盒[图 71][182]，盒盖面正中饰以由八吉祥组合而成的装饰图案。这种装饰形式有别于常见的各自独立的八吉祥图案，而以复合形式表现，显然也是源自藏传佛教艺术[183]。然而与藏族八吉祥复合图形不同的是，其上部有一“卐”字，在八吉祥中的宝瓶腹部有一楷书“安”字，这显然是取其“平安”之



[图 69] 掐丝珐琅番莲纹僧帽壶 明代 高 22.5 厘米 口径 12 厘米 足径 8 厘米 西藏博物馆藏



[图 70] 掐丝珐琅蒜头瓶 明中期 高 33.5 厘米 口径 3.8 厘米 足径 11.3 厘米 故宫博物院藏



[图 71] 填漆描彩双龙长方盒 明代 美国旧金山亚洲艺术馆藏

180. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第 179 页，图 90。

181. 杨伯达主编：《中国美术全集》10《金银玻璃珐琅器》文物出版社，1996 年版，图 303。

182. 台北故宫博物院编：《海外遗珍·漆器》，台北故宫博物



[图 72] **方形漆盘** 明万历


[图 73] **剔红寿字八方盘** 明代　美国旧金山亚洲艺术馆藏

意,与内地传统的双龙纹构成了和谐的整体。其构图与二龙戏珠图案形式相仿,但因融入了藏传佛教独具特色的八吉祥复合图形,而产生了特殊的装饰效果,别开生面。无独有偶,在一件明万历方形漆盘[图 72][184]上也出现了与之相类似的纹饰,进一步说明,明代八吉祥复合图案传入内地,一度较为流行。

美国旧金山亚洲艺术馆还藏有一件以藏传佛教纹样装饰的漆器,在剔红寿字八方盘[图 73]内雕刻由象牙、犀角、珊瑚、三宝珠组成的七珍纹,环绕盘心的篆书"寿"字,边饰龙纹[185]。此外,日本东京国立博物馆收藏的剔红桃纹漆箱[186],底缘边饰亦为七珍纹,这两件雕漆制品的主题装饰均为表达祝寿之意,其中融入七珍纹,显然与其表达的吉祥寓意相吻合,这同样表明明代藏传佛教纹饰已成为广为流行的吉祥图案。

明式家具中也有以八吉祥装饰的紫檀椅[187]、装饰浮雕杂宝纹的黄花梨木圈椅[188]及箱盖内带有明万历款的缠莲八宝纹描金紫漆衣箱[189]。

五、藏传佛教艺术对内地佛经装潢等艺术的影响

明代大量藏僧进入内地,除将佛经入贡宫廷外,也随身携带各种佛经。其中不少藏僧留居京城及其他地区藏传佛教寺院,其

院,1993 年版,第 136 页。

183.参见色拉寺壁画,以及阿旺格桑编著:《藏族装饰图案艺术》,西藏人民出版社,1995 年版。

184. 王世襄著:《锦灰堆》卷一,生活·读书·新知三联书店,1999 年版,第 448 页,彩色图版 23.3。

185. 台北故宫博物院编:《海外遗珍·漆器》,台北故宫博物院,1993 年版,第 103 页。

186. 台北故宫博物院编:《海外遗珍·漆器》,台北故宫博物院,1993 年版,第 117 页。

187. 王世襄著:《明式家具研究》,香港三联书店,1989 年版,见书后附表。

188. 王世襄著:《明式家具研究(文字卷)》,香港三联书店,1989 年版,第 133 页。"曾见黄花梨圈椅,靠背板三段攒成,最上一块装板浮雕杂宝"。

189. 王世襄著:《明式家具研究(图版卷)》,香港三联书店,1989 年版,第 171 页,图戊 19。



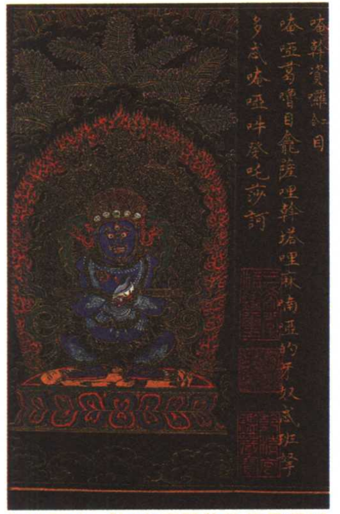
[图 74] 《各佛施食好事经》明成化 长 30.5 厘米 宽 11 厘米 全书高 13 厘米 北京故宫博物院藏

行为、装扮等引起人们的关注。这在明代文人的著述中也得到反映。据文震亨《长物志》记载:“常见番僧佩经,或皮袋,或漆匣,大方三寸,厚寸许,匣外两旁有耳系绳,佩服中有经文,更有贝叶金书,彩画天魔变相,精巧细密,断非中华所及,此皆方物,可贮佛室,与数珠同携。”[190]这样必然使藏传佛教佛经在内地产生一定的反响,进而影响内地的书籍装帧艺术,这在明代宫廷佛经装帧方面体现得尤其明显。明永乐、万历朝为赏赐藏僧而刊刻的藏文大藏经《甘珠尔》、《丹珠尔》,其装帧形式基本保持了藏传佛教佛经装帧的特色,而所用材料和装饰的艺术手法则融合了内地艺术成份,如前面提到的永乐经板采用朱漆戗金工艺制作。永乐八年(1410 年)版《甘珠尔》佛经的插图也“体现出较新的汉族艺术风格的影响”[191]。明代一方面由朝廷向藏僧赐赠官印大藏经,使当时内地的书籍装帧、印刷艺术传入藏区;另一方面,藏传佛教经典也被运用于宫廷佛事。这类佛经装帧往往采用藏传佛教经书样式。北京故宫收藏的带“大明成化年制”款《各佛施食好事经》[图 74][192],为贝叶夹装,上下夹经板用染成红色的象牙制作,上层经板浮雕喜金刚、上乐金刚、时轮金刚等密宗主尊像,底层经板浮雕多闻天等五尊护法神,上下经板边缘刻卷草纹,经首页用泥金手法书写藏、汉文经名,四周镶 48 颗红、蓝宝石,经边也彩绘佛、

190.(明)文震亨著、陈植校注、杨超伯校订:《长物志校注》,江苏科学技术出版社,1984 年版,第 290 页。

191.[法]海瑟·噶尔美著、熊文彬译:《早期汉藏艺术》,中国藏学出版社,1994 年版,第 114 页。

192. 故宫博物院编:《清宫藏传佛教文物》,紫禁城出版社,1998 年版,第 181 页。



泥金写本《如来顶髻尊胜佛母现证仪》



[图 75] 泥金写本《如来顶髻尊胜佛母现证仪》扉画如来顶髻尊胜佛母坛城 明正统四年(1439 年) 台北故宫博物院藏

护法神一类尊像。这部由宫廷为帝王诵经特制的豪华经书，不仅反映了藏族书籍装帧艺术对内地宫廷工艺的影响，也体现了明代汉藏书籍装帧艺术的相互融合。

明代宫廷的藏传佛教经书还有一部分采用内地传统的手卷装、经折装，也体现出汉藏艺术融合的特征。如台北故宫收藏的明正统四年（1439 年）泥金写本《如来顶髻尊胜佛母现证仪》[图 75]，其扉页画所绘主尊和跋画中的吉祥金刚大黑天相具有鲜明的藏传佛教绘画特征，扉页画左侧标识则为汉式，主尊上方的五尊佛像间饰以散点布局的折枝花纹，在左右胁侍椭圆形背光上方饰蕉叶纹，汉藏艺术被巧妙地融合在一起。

另一幅明正统四年（1439 年）泥金写本《吉祥喜金刚集轮甘露泉》扉页画[图 76]，风格与前述作品相同。值得指出的是画面主尊吉祥喜金刚两侧八吉祥与折枝花纹的组合，构成汉藏装饰集于一体的散点图案，八吉祥以团花形态出现，采用内地图案样式，别具一格。

明代北京地区的建筑彩画受藏传佛教的影响十分突出。如北京智化寺万佛阁内檐天花彩画绘缠枝莲托梵文六字真言[图 77][193]，纹样组织形式与工艺品装饰中常见的缠枝莲托梵字相同。北京法海寺内檐天花彩画亦绘梵文及宝杵纹，正方形布局，



[图 77] 北京智化寺万佛阁内檐天花彩画绘缠枝莲托六字真言 明代



[图 76] 泥金写本《吉祥喜金刚集轮甘露泉》扉画 明正统四年（1439 年） 台北故宫博物院藏

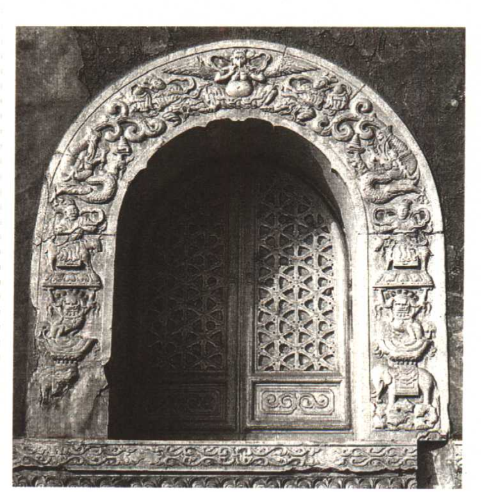
193. 马瑞田著：《中国古建彩画》，文物出版社，1999 年版，彩图 50。


[图 78] 北京明清椽飞头彩画

莲花中心为圆形适合图案，八个变形莲瓣内和莲花中心各填一梵字，与瓷器盘类器皿的内底装饰形式一致；边饰宝杵纹（单杵），与西藏同类纹饰完全相同。明代建筑垫拱板彩画中祥云宝杵、法轮卷草和“朗久旺丹”[194]等，也取材于藏族纹饰；建筑彩画中的飞头、椽头也有绘梵字和祥云宝杵的[图 78]。此外，值得一提的是，明代北京法海寺大殿壁画中观音双手托举宝瓶，瓶内供珊瑚树。[195]珊瑚树是藏族七珍之一，被藏族人认为是稀世之宝而备受珍爱。藏族人多以珊瑚树供佛，也喜欢用它做数珠和饰物。法海寺壁画绘珊瑚树，应当与藏传佛教的影响相关。

明代打上藏传佛教艺术印迹的石刻，也有少量存世。有些藏传佛教石刻遗存鲜为人知，如位于北京房山区的万佛堂拱券式石窗[图 79][196]即装饰以藏传佛教造像背光中常见的六拏具形象，它与著名的北京五塔寺石刻装饰[197]均反映了明代内地藏传佛教艺术面貌。田义墓棂星门上方的雕饰很容易令人联想到藏传佛教寺院顶部的象征鹿野苑初转法轮的法轮双鹿形态[198]，这在内地以往的陵墓建筑中尚未发现，不应排除其受到藏传佛教艺术的影响。此外，北京香山碧云寺的山门石狮底座边饰也装饰带有七珍形象的杂宝纹。[199]

以上这些内地传世或出土的艺术作品，充分说明，明代汉藏之间的文化艺术交流在元代基础上得到了进一步加强，内地工艺美术各个门类，无论是宫廷工艺，还是民间工艺，从寺院建筑装饰、陈设，到民间百姓的生活器皿，均广泛地受到了藏传佛教艺术的影响。


[图 79] 北京房山区万佛堂拱券式石窗 明代

194. 马瑞田著：《中国古建彩画》，文物出版社，1999 年版，图 105、106、107、109、98。朗久旺丹，为藏传佛教具有象征意义的图形，意为十相图。

195. 马瑞田著：《中国古建彩画》，文物出版社，1999 年版，彩图 216。

196. 韩永主编：《北京文物精粹大系·石雕卷》，北京出版社，2002 年版，第 215 页，图 197。

197. 韩永主编：《北京文物精粹大系·石雕卷》，北京出版社，2002 年版，第 190 页，图 165。

198. 韩永主编：《北京文物精粹大系·石雕卷》，北京出版社，2002 年版，第 225 页，图 207。

199. 韩永主编：《北京文物精粹大系·石雕卷》，北京出版社，2002 年版，第 229 页，图 211。

第四章　清代汉藏工艺美术交流

清　代

晚明时期，满族政治势力在东北地区逐步崛起，最终取代明朝，建立了清帝国。在满族统治者未入关前，藏传佛教格鲁派领袖五世达赖喇嘛和当时实际控制西藏地方的蒙古和硕特部首领固实汗（1582—1654年）已遣使到盛京（沈阳）见太宗，与满族政治领袖建立了政治上的联系。清朝建立以后，继续将西藏置于中央政府直接治理之下，西藏与祖国内地之间的政治、经济、文化联系进一步加强。顺治时五世达赖喇嘛朝觐，受到清廷的册封。康熙时期册封"班禅额尔德尼"，并遣官进藏管理西藏地方事务。雍正时建立驻藏大臣制度，强化对西藏的直接管理。乾隆时全面整顿藏事，制定治藏法规。通过这样一系列的政治举措和相互之间愈益频繁的各种往来，在清朝中央的直接统辖下，西藏与内地的文化艺术交流空前繁盛，汉藏工艺美术的相互流传，无论是品种，还是数量，均大大超过以往任何朝代。



第一节 内地工艺美术对西藏的输入及其影响

一、概说

清代内地工艺美术传入西藏，与明代有相同之处，也是主要通过朝贡赏赐与民间贸易两种途径。但由于清朝的治藏政策不同于明代，西藏地方内部政治局势以及西藏与朝廷之间政治关系上的变化，导致内地工艺美术对西藏的输入也随之有了相应的变化。

清朝统治者亦如元、明两代帝王一样，对藏传佛教优礼有加，对明末以来在西藏具有最大影响力的藏传佛教格鲁派（即黄教）更是另眼相看，通过扶植、笼络以达赖、班禅为首的格鲁派宗教上层人物，继续将西藏纳入中央王朝的直接治理之下，以加强对信奉藏传佛教的蒙古各部势力的控制。自明代万历时期蒙古土默特部首领顺义王俺答汗（1507—1583年）皈依格鲁派开始，格鲁派迅速得到了各部蒙古族民众的普遍信仰，清朝统治者正是看到了黄教可左右蒙古各部的政治取向的社会作用，才确立了优崇黄教以安抚蒙古各部的统治方略。为了落实这一政治谋略，清廷不惜财力、物力对格鲁派领袖达赖、班禅及其他藏传佛教高僧大加赏赐，优崇备至。清朝对达赖、班禅赏赐之频繁，规格之高，数量之大，均超过明代朝廷对西藏三大法王的赏赐。

满族统治者未入关之前，五世达赖遣使到盛京朝贡，即获得清太宗皇太极的丰厚赏赐。清朝初年，西藏上层遣使进京朝贡没有定制，顺治帝即位以后的前五年间，西藏遣使十一次，平均每年两次。此后，达赖、班禅每年都奉表请安入贡。清顺治九年（1652年），清廷对赏赐达赖使臣的标准作了初步规定："每头目二人，随从役卒二

十八名，共赏二等玲珑鞍马一、银茶筒一、银盆一、缎三十、毛青梭布四百、豹皮五、虎皮三、海豹皮五。”[1]

乾隆二年(1737年)，因五世班禅圆寂，乾隆帝为减轻达赖、班禅每年遣使之劳苦，规定他们隔一年遣使一次。乾隆七年正式规定，达赖、班禅隔年轮流遣使进京朝贡一次，道光二十年(1840年)改定朝贡期限，每隔二年遣使一次[2]，自此沿续至清末。对朝贡的赏赐规格也做了规定：除对所贡方物“均与折赏”外，“赏达赖喇嘛：重六十两镀金银茶筒一、镀金银瓶一、银钟一、蟒缎二匹、龙缎二匹、汝缎二匹、片金二匹、闪缎四匹、字缎四匹、大卷八丝缎十四匹、大哈达五个、小哈达四十个、五色哈达十个。赏正使：二等雕鞍一、重三十两银茶筒一、银执盂一、缎三十匹、毛青布四百匹、豹皮五张、虎皮三张、獭皮五张。跟役喇嘛十八人，例赏：每人各缎一匹、毛布各二十匹；跟役一名，赏缎一匹、毛青布十匹。赏副使：三等蟒缎一匹，方补缎一匹、大缎一匹、梭布二十四匹；跟役喇嘛十二人，每人各给彭缎一匹、毛青布十匹。”[3]清廷对班禅朝贡的回赐与达赖相类，规格略低。对其他藏区头目朝贡的赏赐，也有明确规定。

从以上的赏例可以看出，乾隆初期所定的赏赐标准较之顺治时有了较大提高，不仅在赏赐数量上增加，赏赐品种也大为增多。此后各朝对朝贡的赏赐基本上依乾隆朝的规定执行。

清朝对达赖、班禅，除了朝贡的回赐外，还遣使存问，赐赠礼品。崇德年间，清太宗皇太极遣使存问达赖，致书“外附奉金碗一、银盆二、银茶桶三、玛瑙杯一、水晶杯二、玉杯六、玉壶一、镀金甲二、玲珑撒袋二、雕鞍二、金镶玉带一、镀金银带一、玲珑刀二、锦缎四。”[4]

清顺治至雍正初年，每两年遣专使赴藏存问一次，每次均赏赐存问礼物。如清顺治四年(1647年)遣官存问达赖、班禅，“各赐金玉器皿、缎匹、雕鞍、甲胄等物”。驻藏大臣制度建立后，对达赖、班禅的存问才告结束。而每位到任的驻藏大臣均亲至达赖、班禅等上层人物处拜访，携朝廷的大批礼物赐赠。如乾隆四十四年

1. 张羽新著：《清政府与喇嘛教》，西藏人民出版社，1988年版，第111页

2. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994年版，第1936页

3. 张羽新著：《清政府与喇嘛教》，西藏人民出版社，1988年版，第111页

4. 张其勤稿、吴丰培增辑：《清代藏事辑要》，西藏人民出版社，1983年版，第7页

(1779年),驻藏大臣索琳赴任,内务府交其带往西藏赏达赖、班禅的礼物各十二项,赏堪布诺门汉的礼品十项。此外,新任驻藏大臣个人还要备见面礼。

在达赖、班禅圆寂,达赖、班禅的呼必勒罕(转世灵童)确认、坐床、受沙弥戒、受比丘戒、亲政等一系列特殊仪式上,中央政府都要遣专使赐赠金银和各种礼物,其赏赐规模均非朝贡回赐和存问礼可比。如乾隆二十七年(1762年),清高宗为坐床事给七世达赖喇嘛转世灵童的敕谕,详列赏赐财物,除银一万两外,珍贵的工艺品竟多达五十六项,除了常见的金银器、玉器、服饰、缎匹、哈达之外,还有各式珐琅、玻璃制品,其中仅玻璃器皿就有15件之多,其他物品数量可想而知。

清廷对达赖、班禅除了这些例行的赏赐外,皇帝还经常与达赖、班禅保持书信联系,每次给达赖、班禅的圣旨、敕谕均附赠礼物。正式的颁敕礼,与存问礼相当,一般随谕旨所赐的礼品多为缎匹、荷包、数珠、手串、哈达等。

清朝皇帝驾崩、新皇登基,朝廷遣使至藏念经、发放布施时,也对达赖、班禅颁赏。

清廷在赏赐达赖、班禅的同时,往往也对其家族成员及其门徒加以赏赐。对西藏各大小呼图克图、西藏地方政府官员摄政、噶伦以及清朝所封的郡王、公、台吉等各级上层人物也均加赏赐。

此外,自乾隆时起,与西藏毗邻的哲孟雄(锡金)、布鲁克巴(不丹)、廓尔喀(尼泊尔)等国家和地区,也与清廷建立了直接或间接的朝贡关系,有的本系西藏藩属而臣服于清廷,自然也得到朝廷的赏赐。他们所获赏品大致与赏赐西藏上层人物的相近。因此,清代内地工艺美术也传入到了这些地区。同时,由于西藏地方与这些地区的僧俗往来密切,中国内地文化随之辐射到了西藏周边地区。

以上是从横向看,清廷对西藏赏赐的范围是相当广泛的。从历史发展的纵向来看,清廷赏赐西藏的频率,存在着时间上的前后差异,以清前期为多,尤其是从康熙晚期至乾隆晚期的八十年间。这一时期,是清代中国西部边疆的多事之秋,很多事件又与西藏息息相关,为了安定西部边陲,强化中央政府对于西藏地方的直接治理力度,清朝政府与西藏之间的往来十分频繁。如清廷先后六次对藏用兵,其中的五次就发生在这一时期。康熙晚期平定准噶尔叛乱,雍正年间平息阿尔布巴叛乱,乾隆晚期两次助剿廓尔喀入侵西藏,每次都要赏赐西藏有功人员,安抚僧众。对西藏上层人物的赏赐也随之增多,因此西藏传世的康、雍、乾宫廷工艺品反而较清后期多。

清廷对西藏最大规模的赏赐，是召请达赖、班禅入觐，顺治时五世达赖、乾隆时六世班禅、光绪时十三世达赖进京朝觐，不仅在政治上加强了西藏上层与清廷的联系，也对汉藏文化艺术交流起到了极大的推动作用，内地各种珍贵的工艺品因此而大量传入西藏，其影响之大，是不言而喻的。

清初，清廷为密切与藏传佛教格鲁派领袖之间的关系，以促使喀尔喀（今外蒙古）归顺，数次遣使召请五世达赖入觐，均赐礼物。如顺治八年（1651年）皇帝第三次遣使前往迎请五世达赖，分别谕达赖、班禅、诺门罕、第巴，各赐礼物。赐达赖的礼物有："全鞍马两匹、镶金茶筒一个、镶金酒樽一个、金百两、银两千两、缎百匹"。[5]顺治九年（1652年）二月闻达赖起行进京，顺治帝特遣使往迎，"随敕赐礼物：珍珠数珠、帽、袍、靴、雕金鞍辔、黄骠马八匹、手鞭等"。[6]达赖于顺治九年十二月进京入觐，皇帝于次年正月、二月两次宴达赖喇嘛等于太和殿，赐金器、彩缎、鞍马、金银、珠玉等。顺治十年（1653年）二月达赖辞归，三月受清廷册封，颁给金册、金印。

以上只是部分见于文献记载的赏赐，五世达赖入觐赏赐的具体情况无从得知。乾隆四十五年（1780年）负责接待六世班禅入觐的大臣福康安，查有关五世达赖进觐赏赐情况的记载时，已言"年代久远，档案不全"，记载"并不周详"[7]。实际上赏赐物品远多于史料所记，五世达赖入觐，"从者三千人"[8]，这些随从依礼也当获赏。这次朝觐当是继明季三大法王入觐后，汉地工艺美术又一次大规模地输入西藏。

乾隆四十五年（1780年），六世班禅入觐，虽遵从祖宗成例，即按五世达赖入觐时的接待规格予以赏赐，实则有过之无不及。一方面六世班禅是为祝乾隆皇帝七十大寿而进京朝觐的；另一方面，康熙末年以来，清朝中央政府一直考虑，试图抬高班禅的宗教政治地位，扩大班禅在西藏的行政管辖范围，从而实现更加自如地驾驭达赖为首的甘丹颇章政权，进一步全面掌控西藏地方的目的。因此，乾隆帝对六世班禅的到来，给予了高度重视，优礼有加，

5. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第13页。

6. 朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版，图8。

7. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第32、41、101、116页等。

8. 吴丰培辑：《清代藏事奏牍》，中国藏学出版社，1994年版，第64、79页。嘉庆时，廓尔喀贡方物，"回赠蟒袍、靴帽、绸缎、银牌、荷包、玉佩"。道光二年（1822年）廓尔喀遣使抵藏，贡土仪等件，"从优回赏蜀锦、大缎、荷包、小刀、烟壶等物"。乾隆赏廓尔喀王宝石顶戴，准戴用。

9. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第二册，中国藏学出版社，1994年版，第226页。

10. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第二册，中国藏学出版社，1994年版，第227页。

11. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝

"恩逾常格"。赏赐物品次数多,数量大,品种丰富。此时清帝国正处于强盛时期,工艺美术生产繁荣,也为大规模的赏赐提供了物质保障。

六世班禅自动身来内地,到承德入觐,及至京城,一直不断得到乾隆帝各种名目的赏赐,小的赏赐不可胜记,仅大规模的正式的赏赐就有十多次。如至塔尔寺初迎礼、归化城再迎礼、岱海三迎礼;承德:首次进觐、亲递丹书克(礼)、普宁寺跳"布扎"、须弥福寿庙普陀宗乘庙大法会、万树园等处两次宴会,颁玉册、玉印;北京:香山昭庙开光、宫中保和殿宴会等,一次赏赐物品常多达数十项。如乾隆四十五年七月二十一日,皇帝首次于承德会见班禅,给班禅本人的正赏十五项,加赏二十项。其中仅玻璃、瓷器就各有三十件,皮张数以千计。其大徒弟也获重赏。随班禅至承德的僧俗从人共518名,这些人均依据其地位不等得到不同的赏赐。

六世班禅入觐,除大量金银之外,获赏的物品几乎包括了清朝盛世所有的工艺美术品种。在前述例行朝贡获赏的工艺品种外,还加赏瓷器、珐琅、玻璃、漆木器、象牙、骨角器、珍珠、海螺、玳瑁制品、葫芦器等。就具体物品来说,从佛像、佛画、法器、供器到各类日用器皿,大至佛龛、佛塔,小到荷包、火镰、牙签筒,应有尽有。尤其值得注意的是乾隆给六世班禅的赐物中还有音乐钟、金表、鼻烟盒、鼻烟壶一类清代宫廷工艺新品种。

六世班禅因染天花,在京圆寂,乾隆帝亲临黄寺班禅灵前祭祀,赏赐供奉班禅灵前的银曼扎、哈达、各种锦缎、茶叶,又为之造大金塔,派大臣护送其灵柩至扎什伦布寺。

六世班禅获赏的无数财宝由其随从携归,重大包裹由朝廷雇脚力数百名,按驿更换运回。究竟有多少内地财物通过这次朝觐带往西藏,根本无法统计。因为除了朝廷赏给的难以计数的各种物品外,班禅晋京沿途经过了青海、甘肃、宁夏、陕西、内蒙古、河北诸地,一路讲经摩顶,各地僧俗供养不断,护送班禅灵柩回藏时,沿途官员仍有供养。

六世班禅此次中原之行获得的经济收益,数量之大,品种之丰,竟使同是六世班禅手足兄弟的格鲁派活佛仲巴呼图克图和噶举派红帽系十世活佛却朱嘉措都大动了贪心,仲巴呼图克图置自身为扎什伦布寺商卓特巴的身份于不顾,又以却朱嘉措不像自己是格鲁派喇嘛为借口,既不把六世班禅从内地得到的巨额资财交与扎什伦布寺,又不将其中分毫分与却朱嘉措。为报此私恨,却朱嘉措竟诱使廓尔喀人入藏抢劫扎什伦布寺财物,从而导致了乾隆帝派清军入藏助剿等一系列政治事件

的发生。从六世班禅入觐所获财物，竟引起同样身为高级活佛的手足兄弟反目相争，最后招致廓尔喀人越境抢劫等一系列事件来看，可以想见，六世班禅入觐所得财物是何等之巨，其中的绝大多数当然是工艺品。这些工艺品此后在西藏产生的影响之大，自不待言。[15]

通过有关六世班禅朝觐的记载，可以初步了解到，清朝对当时在西藏占有绝对统治地位的格鲁派政教领袖朝觐赏赐的基本规模。晚清时期，十三世达赖晋京朝觐，由于种种政治原因，清廷采纳了大臣张荫棠的建议"赏赉不妨优隆，体制亟应裁抑"[16]，礼节上虽然未按五世达赖入觐的旧例，而赏赐的财物仍很可观，其获赏的工艺品有绣佛、玉器、缎匹、珍珠坛城等。

总体上看，清代朝廷对西藏地方上层人物的赏赐，大大超过明代的规模。清代通过赏赐而传入西藏的工艺美术的品种、数量都较明代有显著增加。清代生产的几乎所有的工艺品种都被赏赐给西藏上层，甚至包括鼻烟壶、钟表、玳瑁制品、葫芦器、火镰、官服顶戴一类新出现的或稀有、特殊的品种。

清廷赏赐西藏上层的工艺品种，早、中、晚期也有不同，这种变化也反映了清代各个时期工艺美术生产的发展演变。崇德、顺治时期，清廷赏赐给西藏上层的物品种类相对较少，以金银器、玉器、鞍具、甲胄、皮张为主，这主要受到了当时的生产条件所限，清初所能生产的工艺美术品种有限；另一方面，也体现了满族统治者对这类物品的爱重，这与他们原本为马上民族有一定的关联。康熙时期，随着工艺美术生产的全面恢复并有所发展，加之统治者受汉文化浸染较久，生活方式及观念上也产生了一定变化，这些因素都导致了内地传统工艺品锦缎、瓷器等在赏赐物中所占的比重逐渐增加。雍正、乾隆两代，清朝国力增强，工艺美术生产空前繁盛，新品叠出，这时期赏赐西藏上层的工艺品种也随之出现了新变化，花样繁多。乾隆以后各朝工艺美术生产总体上趋于衰落，因袭前人，缺少创新，甚至有些品种，如珐琅彩瓷、玻璃等宫廷工艺，停止了制作，赏赐西藏的工艺品也因此而受到影响，无新品

觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第8页

12. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第二册，中国藏学出版社，1994年版，第230页

13. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第231页

14. 参见中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版。张羽新著：《清政府与喇嘛教》，西藏人民出版社，1988年版，第122页

15. 牙含章编著：《达赖喇嘛传》，人民出版社，1984年版

出现，玻璃、珐琅彩瓷器等，在赏赐西藏地方上层僧俗人等的礼单上，已踪迹难觅。

清廷赏赐西藏上层的工艺美术品不仅品种多、数量大，工艺制作也十分考究，赏赐达赖、班禅的佛像、佛龛、佛画、佛经、法器、供器、服饰等有不少是特制的，都经过了皇帝过目，有的是由皇帝亲自监制，并参与设计完成的。如乾隆四十四年(1779年)十月，内务府奉旨承做赏班禅及章嘉呼图克图毡帽，先画样呈览，并将四种花纹纸样送章嘉呼图克图处，问明应否绣做花纹后，再发往苏州织造处绣做。■

通过清代档案和史料记载可知，清廷赏赐西藏上层的工艺品除了由清宫造办处各作坊成造外，也由清廷内务府下设的地方工艺美术生产机构，如江宁、苏州、杭州三织造局，景德镇御窑厂等负责生产。宫廷在江、浙、闽、广等工艺美术产地订制的工艺品及由各地贡入宫廷的工艺品，也被朝廷纳入赏赐西藏上层的礼品之列。因此通过赏赐传入西藏的工艺品中有来自各地的工艺名品，如苏州的缂丝、刺绣、锦缎，南京的云锦，扬州的掐丝珐琅，广州的广珐琅、八丝缎、玳瑁等等，甚至还有由西洋流传到清宫的音乐钟、鼻烟盒等。清廷对西藏上层的赏赐不仅使宫廷艺术传入西藏，也使祖国各地不同的工艺文化传入西藏，使雪域与内地的文化联系更加紧密。

清廷对西藏上层的赏赐，对西藏社会生活也产生了直接的影响。清代达赖喇嘛在布达拉宫前一年一度举行晾宝节，除展示巨幅佛像外，还向民众展示其所藏来自清朝廷赏赐的各种工艺美术珍品。据晚清驻藏大臣有泰在其日记中对所晾宝物的记载："所谓宝者，乃御赐各件也。"■这反映了当时的真实情况。达赖的晾宝活动，使民众有机会欣赏到内地工艺美术珍品，自然扩大了内地工艺美术在藏族民间的影响，对内地文化艺术的传播起到了积极作用。

以上是经由赏赐传入西藏的清代工艺美术的基本情况，而通过贸易输入西藏的内地工艺品种类、数量，与明代相比也有较大提高。清代由于西藏与内地朝廷政治联系的加强，驿传制度完善，为汉藏经贸往来提供了便利条件，使汉藏贸易得到较大的发展。如打箭炉(今康定)在元明时仅为一村落，自康熙时发展成为汉藏商贾云集之地，成为汉藏贸易的重要枢纽，乾隆时期的锅庄(有相当规模的贸易庄户)已有48家。■川藏通道上的巴塘、察木多等地也发展成为汉藏商民杂居的贸易集镇。此外，青藏、滇藏通道上的汉藏贸易往来也十分频繁。大量的内地民间工艺品通过贸易输入西藏。这种情况，在清代历史资料中没有具体的记载，而在西藏民间故事、传说中则得到了生动的反映。如在西藏日喀则流传的故事《泽林·尼玛滚觉》中，讲述了日喀则城的商队年年历尽艰难险阻，到遥远的康定城去经商。尼玛滚觉随商队

走了几个月，才来到康定城，见到“各种各样的货物在这里汇聚，各族各地的人在这里交往，他按照伙伴的指点，卖掉带来的氆氇、皮毛和药材，买进茶砖、丝绸和瓷器。第二年开春，商队又翻过折多山，日夜不停地返回家乡。”[19]类似这样的商队在西藏各地都有，在西藏其他民间故事中也常提及，体现了汉藏贸易在民间的广泛影响。经由这样的民间商队年复一年地输入西藏的民间工艺品，数量当十分可观，它使西藏广大民众，一般是富裕人家，也能获得内地的丝绸、瓷器及其他工艺品，扩大了内地工艺美术在西藏的流传范围，增进了民间汉藏文化艺术上的交流。此外，从档案记载中获知，清代西藏达赖喇嘛等上层人物进京及使臣朝贡，随行人员也从事贸易，[20]这使得一部分内地工艺通过这种途径传入西藏。

清代内地工艺美术传入西藏，除了上述赏赐与贸易两种主要途径外，还由于汉藏两地人员往来增多，人口的流动性增强，导致一部分内地工艺美术品也被传进了西藏。清代有不少汉民、回民商人在拉萨及西藏其他城镇设有商号，有些商人举家长住西藏。另外，清朝曾先后六次对藏用兵，并自清中期起长期在西藏各地驻军，三年轮换一次。这些频繁往来于内地和西藏的商人与军人，自然也对汉藏文化艺术交流起到促进作用。

还需指出的是，清代内地工匠也曾深入雪域，为传播内地文

16.中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第103页。

17.吴丰培著：《西藏学研究·吴丰培专辑》，西藏人民出版社，1999年版，第214页。

18.曾国庆著：《清代藏史研究》，西藏人民出版社，1999年版，第189页。

19.廖东凡等收集、翻译：《西藏民间故事》第一集，西藏人民出版社，1983年版，第55页。

20.中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《清末十三世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，2002年版，第310、312、318页。中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994年版，第1891页。



[图1] **“乾隆宝藏”银币** 直径3.84厘米 重25克 **“道光宝藏”银币** 直径2.6厘米 **“宣统宝藏”铜币** 直径2.15厘米 现藏于西藏













［图 2］蟠龙加盖限西藏贴用邮票 清宣统三年(1911 年)

化艺术做出了贡献。如康熙晚期，蒙古准噶尔部乱藏，布达拉宫遭到破坏，为此，清朝派军进藏平叛。其后，清廷曾拨巨款，并派汉族工匠入藏，参与修建布达拉宫[21]。

自乾隆五十八年(1793 年)起，清廷在西藏发行货币，直至清末。先后发行乾隆宝藏、嘉庆宝藏、道光宝藏、咸丰宝藏、同治宝藏、光绪宝藏、宣统宝藏等银币［图 1］[22]。清末宣统三年(1911 年)大清国邮政带有龙纹、雁纹、鱼纹等图案的邮票也流通于西藏[图 2][23]。这样通过货币和邮票承载的内地文字及装饰图案在西藏广为传播，对传播内地文化艺术也起到不可低估的作用。

在上述汉藏工艺美术交流全面加强的前提下，传入西藏的内地宫廷与民间工艺品有大量传世。见于文献记载的清廷赏赐的主要工艺品种，在西藏均有收藏，包括丝绸、瓷器、金银器、铜铁器、玉石器、珐琅、玻璃、漆器、木器、象牙雕、海螺、珍珠、葫芦器、玳瑁等，甚至在西藏还收藏有未见于文献记载的犀角杯[24]。西藏传世的内地工艺美术器型种类更是丰富多彩，如乾隆时的紫檀木雕百宝嵌佛龛这类大件物品在西藏也有完好保存，还有内地也并不多见的成套的宫廷黄色玻璃器[25]、镂孔缠枝花纹青玉果盒、玉铃杵[26]、翡翠碗、掐丝珐琅僧帽壶[27]、转经筒[28]、象牙经板[29]、牙丝宫扇[30]等。可以毫不夸张地说，西藏所藏的内地珍宝，集聚了清廷近三百年工艺美术之精华。

清代内地的民窑瓷器、铜器等民间工艺品在西藏也有传世，数量上虽无法同传世的宫廷

21.《布达拉宫志》，《西藏研究》，1984 年第 3 期。另据嘉措顿珠：《布达拉宫志》，《西藏研究》，1991 年第 3 期。康熙曾派汉族工匠老魏等 114 人至西藏修建布达拉宫，总工头顿奇。

22.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 46、47。

23.李佳俊编：《方寸西藏——魏克集邮珍品选》，中国藏学出版社，2005 年版，第 38 页。

24. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 313、314 页，犀角人物纹杯、犀角龙纹杯。

25. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 310、311 页。瓶、碗、盘底有"乾隆年制"阴刻款。

26.玉果盒和玉铃杵均见于 1999 年北京展览馆《西藏文化大展》，拉萨罗布林卡藏。

27.《2000 年上海博物馆》《雪域藏珍——〈西藏文物精华展〉图片》，《上海工艺美术》，2001 年第 3 期。

28.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000 年版，图 91。

工艺品相比，但分布范围相当广，说明了它在西藏民间的广泛影响。

由于清代内地工艺美术如此大规模地输入西藏，其对西藏艺术和社会生活产生的影响，必然超过了以往的各个朝代。

二、丝绸对西藏的输入及其影响

清代丝绸输入西藏，可追溯到皇太极时期，但那时处于关外的满族统治者所拥有的丝绸数量非常有限，在给达赖等西藏上层人物的赏赐品中丝绸所占比重较小，而以金玉器物为主。入关后，随着清朝丝绸生产的全面恢复和发展，丝绸在皇家赏赐品中的比重逐步增加，康熙时给西藏上层的颁敕礼往往以丝绸为主，有时仅有丝绸一项。此后，赏赐西藏上层的丝绸有增无减。如据《七世达赖喇嘛传》记载，雍正皇帝曾遣其弟和章嘉呼图克图存问七世达赖，"献上所赐各种景泰蓝及珍宝器皿、用百匹锦缎制成的奇异供物、大小五色内库哈达、百余匹内库缎、十余匹土尔扈特产红黄色氆氇和白银两万两"■。

乾隆七年(1742年)规定，给达赖、班禅入贡的回赏即以银器和丝绸为主。一般每次例赏缎二十匹，又是在例赏之外再加赏，其中往往有锦缎。遇有达赖、班禅的圆寂致祭及达赖、班禅的转世灵童坐床等事，清廷在赏给银两之外，也赐予各种锦缎及其他工艺品。如乾隆二十七年(1762年)，八世达赖坐床，皇帝随敕赏片金缎、大缎、彭缎、漳绒、普通缎各九匹。■咸丰三年(1853年)，因班禅圆寂而派驻藏帮办大臣前往布施银五千两，"再赏给小团龙妆缎大缎二十匹、贡缎一百匹、大哈达二十方、小哈达三百方"■。

对达赖、班禅入觐，清廷赏赐的丝绸更加丰厚，档次更高。如六世班禅入觐，多次获赐的丝绸，计有大缎、蟒缎、妆缎、八丝缎、漳绒、洋缎、洋绸、黄纱等不同的品种■。

清朝赏赐西藏上层的丝绸，除匹料外，也依历史惯例，赏赐丝绸服饰，不仅赏袈裟之类的僧服及靴、帽等，还赏赐达赖、班禅、各

29. 见于1999年北京展览馆《西藏文化大展》。

30. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1993年版，第1938页。

31. 章嘉·若贝多杰著、蒲文成译：《七世达赖喇嘛传》，西藏人民出版社，1989年版，第148页。

32. 朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版，图8。

33. 吴丰培辑：《清代藏事辑要》，西藏人民出版社，1983年版，第456页。

34. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第135、136、143、216、231等页。

呼图克图及清廷所封的藏族郡王、公、台吉等官服蟒。如康熙三十六年(1697年),赐予达赖之使尼麻胡图克图的物品中就有蟒袍[35]。六世班禅入觐,其同胞兄弟、时为扎什伦布寺商卓特巴的仲巴呼图克图及六世班禅的其他高级随从获赐蟒袍、龙袍,六世班禅本人则多次获赏不同花色的龙袍及龙袍料,如"黄缂丝锦上添花龙袍料"、"戳纱龙袍料"、"绣珠九龙袍"、"绣黄宁绸金龙袍面"等[36],甚至有"上用黄纱绣金龙袍"[37]。"上用"即专供皇帝本人服用的,与前述"赏用"龙袍不同,是乾隆对六世班禅"恩逾常格"的体现。从六世班禅朝觐获赏的龙袍及龙袍料,可以看出,清代输入西藏的宫廷丝织品种类之多、规格之高,均超越前代。

清代亦如明代,传入西藏的丝织品中有不少藏传佛教题材的织绣唐卡,有宫廷特为赏赐藏僧而制作的,也有西藏寺院及信徒在内地订制的,包括缂丝、织锦、刺绣、堆绣等品种。据《七世达赖喇嘛传》记载,有赴京藏僧返回西藏时,带给七世达赖康熙十七子"所献天女卷轴画、以各种金刚装饰的座垫等礼品","康熙之四公主所献绘有汉地区域、技艺的箱子一个及织有布达拉宫观音菩萨像的丝制卷轴画等"[38]。六世班禅朝觐,清廷赏赐的织绣唐卡十分丰富,见于档案记载的就有:"绣上乐王佛一轴、秘密佛一轴、呀吗达嘎一轴"、"绣线释迦牟尼佛一轴"、"剪贴缎子镶制之佛像"等[39]。此外,清廷还赏给达赖、班禅等佛衣、绣幡、绣护法[40]等寺院装饰、供设用丝织品。清廷赏赐给西藏上层佛经、佛画等,也包含珍贵的丝织品,乾隆时六世班禅进京朝觐,赏赐给班禅的佛经即采用苏州织造的缂丝经帘[41]。



[图3]《三世佛像》缂丝唐卡 清乾隆 长118厘米 宽61厘米 布达拉宫藏



[图4]《观世音像》缂丝唐卡 清代 长365厘米 现藏于西藏

35.《西藏研究》编辑部编辑:《清实录藏族史料》第一集,西藏人民出版社,1982年版,第151页。

36. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996年版,第135、136、141、142、230、231页。

37. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996年版,第265页。

38.章嘉·若贝多杰著、蒲文成译:《七世达赖喇嘛传》,西藏人民出版社,1989年版,第149页。

39. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996年版,第118、136、265页。

40. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996年版,第230、262页。

41. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996年版,第130页。

西藏传世的清代丝织品十分丰富，有上述见于文献记载的丝织唐卡，如原西藏琼结县建叶寺藏清早期缂丝唐卡《释迦牟尼佛》[42]、布达拉宫藏乾隆九年(1744年)制缂丝唐卡《三世佛像》[图3][43]、乾隆赠八世达赖的缂丝唐卡《观世音像》[图4][44]及丝绸唐卡《无量寿佛像》[45]等。清代织绣唐卡，除继承了明代的传统，以表现藏传佛教内容为主，具有汉藏艺术融合的特征外，还有部分唐卡完全是依据内地传统佛画制作的，缂丝《三世佛像》(画面上题为无量寿佛)上的题记"乾隆甲子仿唐卢楞伽法敬制"，即说明了这一点。

清代实用丝织品，目前在西藏收藏的较多，有些可与内地作品相印证，如布达拉宫收藏的红织金云蟒纹妆花缎顶篷[图5][46]，

42. 西藏自治区文管会:《琼结县文物志》内部资料，1986年印，第133页。

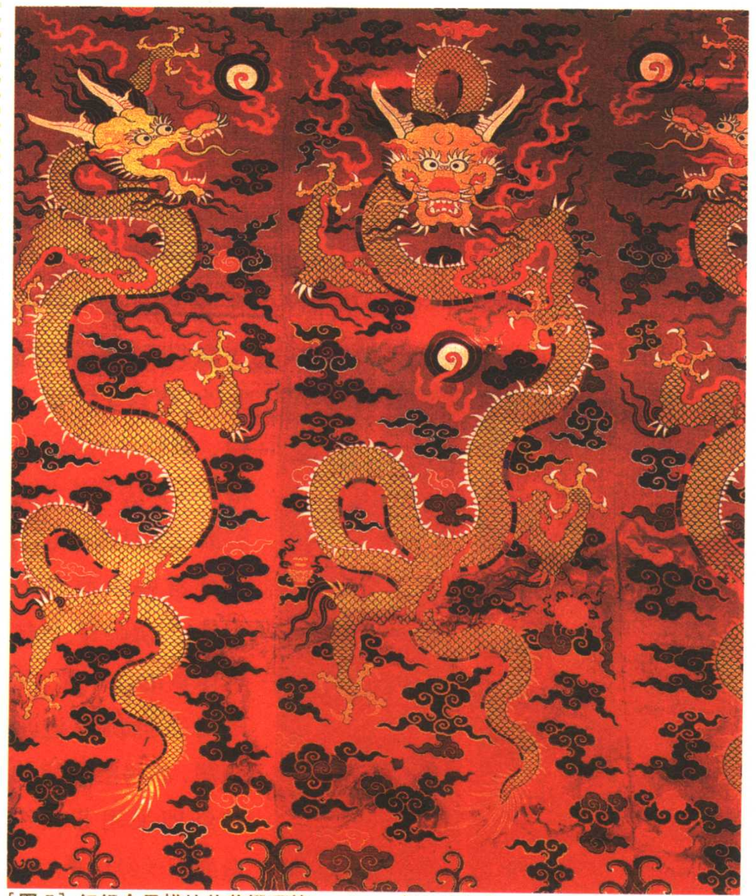
43.欧朝贵:《介绍两幅明清唐卡》，《文物》，1985年11期。

44.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000年版，图20。

45.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000年版，图20。

46. 布达拉宫管理处编:《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996年版，第178页。原书中称排龙纹，严格地说不准确，五爪称龙，四爪称蟒。

47.赵秀珍主编:《北京文物精粹大系·织绣卷》，北京出版社，2001年版，图103。



[图5] 红织金云蟒纹妆花缎顶篷 17世纪 布达拉宫藏



[图6] 红织金云蟒纹妆花缎织成帐料 明代 长143厘米 宽228厘米 幅宽73.3厘米 北京艺术博物馆藏

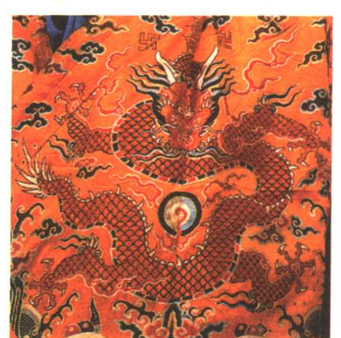
与北京艺术博物馆收藏的明代红织金云蟒纹妆花缎织成帐料［图 6］[47]的纹饰、布局、配色都较为相像，主体图案均为三条升蟒，中间的蟒为正面，左右二蟒侧面相对，气势夺人。布达拉宫的升蟒肢体较明代升蟒为长，不够粗壮。二者之间的渊源关系，十分明显。此外，布达拉宫还收藏有清廷于康熙三十五年（1696年）赠送的一对锦缎帷幔，供于达赖喇嘛宝座所在的司西平措大殿中[48]。

清代的官服在西藏也有收藏，西藏于乾隆十六年（1751年）建立噶厦，其最高一级的官员是噶伦，为清朝的三品官，这是清朝中央政府为了表现天下一统，将西藏的官员纳入清朝统一的职官体系之中的结果。噶伦包括僧、俗两类，僧官着僧服，而俗官着龙袍。西藏保存下

［图 8］**西藏僧官服饰** 清代 现藏于西藏



［图 7］**清朝官服龙袍** 19 世纪 现藏于西藏



清朝官服龙袍（细节）

48.嘉措顿珠：《布达拉宫志》，《西藏研究》，1991 年第 3 期。

49.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000 年版，图 23。

来的19世纪的清朝官服龙袍[图7][49]，前饰五爪正龙、祥云，下摆海水江崖、二龙戏珠。僧官服装虽然为氆氇质地，但其局部仍饰有织金凤凰蕃莲纹锦缎[图8][50]，体现了内地丝绸服饰对它的影响。



[图9]《大威德金刚像》唐卡 清代 长102厘米 宽74.5厘米 现藏于西藏

清代丝绸还与唐卡、经书、荷包等构成密不可分的整体，因而得以很好地保存下来。唐卡装裱、堆绣唐卡、包装佛经、法器等物的丝绸种类十分丰富，各种花色几乎应有尽有，如红织金缠枝牡丹、红地四季花、织金团花杂宝纹、红织金西番莲纹、赭色暗花云龙纹、红地团花瓜瓞绵绵纹、红地福寿字花卉纹等[图9][51]。

西藏传世的清代丝绸，在总量上远远超过此前历代丝绸的总和，对于研究古代内地丝绸与藏族艺术和社会生活的关系，提供了宝贵的实物资料。

清代丝绸大规模输入西藏，对藏族艺术以及社会生活等诸多方面均产生了巨大的影响，具体体现在以下几方面。

1. 对藏族织绣工艺的影响

这在西藏的毛织、刺绣工艺上得到具体体现。西藏毛织品中，以用作地毯、坐垫、睡毯、马褥的卡垫工艺水平最高。后藏江孜盛产卡垫，其中有很多图案是来源于内地锦缎纹样，如二龙戏珠、凤戏牡丹、龙凤呈祥等。清代西藏地毯曾贡入宫廷，并得以传世。北京故宫收藏的康熙时期的“白地双龙团花栽绒毯”和乾隆时期的

50.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000年版，图24。

51.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000年版，图39、52、54；第五册，图11、15、16、17。

52.吴淑生、田自秉著：《中国染织史》，上海人民出版社，1986年版，第186页。




[图 10] 十世班禅献给中央政府的卡垫（局部） 20 世纪 50 年代 长 162 厘米 宽 95 厘米 民族文化宫藏



[图 11]《宗喀巴像》刺绣唐卡 清代 长 68 厘米 宽 46 厘米 布达拉宫藏



[图 12]《无量光佛》刺绣唐卡 清代 长 51 厘米 宽 34 厘米 布达拉宫藏

“紫地折枝花栽绒毯”,[52]均是清代受内地丝织装饰影响的藏族毛织工艺的代表作品。

内地锦缎纹样一直在藏族毛织工艺中得到广泛运用，在 20 世纪 50 年代十世班禅献给中央政府的礼品中，就有装饰类似清代织锦龙纹的卡垫[图 10][53]。在近代西藏民间，作为草原用具的毛织品上也饰有“寿”字[54]。现代藏族人编著的藏族传统装饰图集，在

53. 见于 2001 年 5 月炎黄艺术馆举办的历代达赖班禅敬献中央政府礼品展。另参见朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999 年版，图 87。

54.叶星生收藏的西藏民间艺术品。见于 2000 年 3 月在北京展览馆举办的西藏文化大展。

55. 参见阿旺格桑编著:《藏族装饰图案艺术》，西藏人民出版社，1995 年版。

56.西藏自治区文物管理委员会编:《西藏唐卡》，文物出版社，1985 年版，图 68。

57.西藏自治区文物管理委员会编:《西藏唐卡》，文物出版社，1985 年版，图 24。

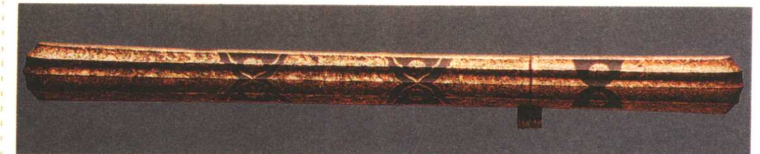
58.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 29、30、31 页。

59.杨树文主编:《藏族器物艺术》，南开大学出版社，1988 年版，图版 36。

60.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 120 页。

61.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 130、131 页。


错金团寿字铁质笔套(细节)


[图 13] 错金团寿字铁质笔套 清代 长 34 厘米 现藏于西藏


[图 14] 鎏金铁质碗套 清代 通高 7.5 厘米 口径 17 厘米 现藏于西藏


鎏金铁质碗套的盖面


[图 15] 鎏金铜质镂雕马鞍 清代 通高 33.3 厘米 通长 42 厘米 现藏于西藏

所收录的有关毛织品(卡垫、帐篷、柱套之类)的传统图案中,有不少图案如寿字、龙、凤、福寿三多、太极、暗八仙、西番莲、宝相花等,显然是从明清丝绸纹样中移植而来的[55]。

内地丝绸装饰对西藏刺绣工艺的影响也十分显著。如布达拉宫收藏的清代刺绣唐卡《宗喀巴像》[图 11][56],具有模仿织锦纹样的特点。图中所绣形象的配色由深至浅过渡,最外层是白色,类似云锦中的色晕,在蓝色地的衬托下十分醒目;加之主尊像间穿插图案化的云纹,更增强了图像的织锦艺术效果。布达拉宫收藏的另一件清代刺绣唐卡《无量光佛》[图 12][57],画面构图疏朗,以冷色调为主,配色典雅,刺绣工细,背光也采用了云锦色晕的形式,明显具有内地织绣的作风。

2. 对藏族金属及其他工艺的影响

清代丝绸装饰流行的团寿字、四合如意云纹,被清代藏族金属工匠作为铁质、银质笔套的错金、镂孔装饰,铁质笔套[图 13]上的错金团寿字还与内地装饰常用的柿蒂形开光相结合[58]。西藏江孜白居寺收藏的双龙耳香熏,腹部也装饰一醒目的团寿字[59],外绕藏式卷草,汉藏艺术融合的特征十分明显,据此也可推断,这件金属器物当是清代制作的。类似的团寿字还出现在清代一鎏金铁质碗套的盖面中心[图 14][60]。

龙纹也是西藏金属器物常用的装饰题材,有些龙纹装饰,显然也是受到了内地丝绸龙纹装饰的影响。原为布达拉宫白宫大门上的错金铁质藏式大锁,装饰华丽的龙穿花纹,二龙相对,具有内地明清丝绸、瓷器等工艺品上常见的龙纹特征[61]。清代西藏制



[图 17] 银嘎乌 清代 通高 22 厘米 宽 16.6 厘米 现藏于西藏



镶银铜质长号凤凰牡丹嵌饰



镶银铜质长号龙纹海水嵌饰

作的鎏金铜质马鞍[图 15],也有与之相似的对称穿花龙纹镂孔装饰。[62]

在古代西藏,只有贵族和寺院使用的器物上,才可以装饰龙的形象。龙的形象成为上层人物身份、地位的标志。清代统治者大量赏赐西藏上层人物以龙袍、蟒袍;噶伦官服为龙袍,这对藏族人的审美观念必然产生很大的影响,因而在金属工艺品装饰上也得到反映。

在藏族金属工艺品上,凤纹和龙凤纹装饰也十分常见,在一对清代镶银铜质长号[图 16][63]上,各有一菱形花浮雕嵌饰,一为正面云龙、海水江崖,另一为凤凰牡丹。龙、凤的形象和装饰布局,明显来源于内地织绣纹样,前者与龙袍正面的装饰形式相近。清代错金银火锅的盖面上,也錾刻精细的龙凤纹,一边为二龙戏珠,一边为双凤对折枝花;外围边饰折枝花果,[64]整体上体现了内地工艺装饰作风。龙凤纹的表现形式无疑来自内地,这类龙凤纹于明清时期主要见于皇家织绣品上,也被移植到金银器和官窑瓷器上。

西藏的金属工

[图 16] 镶银铜质长号 清代 长 295 厘米 口径 22.5 厘米 现藏于西藏

艺品除受内地丝绸纹样影响，出现上述团寿字、龙穿花纹、龙凤纹外，还出现类似内地锦缎上常见的花卉纹样，如在清代制作的一件银嘎乌（龛式佛盒）[图 17][65]，上饰错金缠枝花纹，不仅纹样组织有丝织图案的严谨作风，而且所饰的花卉既有莲花，也有梅花，不同于西藏传统的莲花纹的装饰形式，而令人联想到典型的内地丝织纹样四季花；饰于嘎乌下方的莲花，花形与明清织锦上的西番莲纹如出一辙；底部的边饰也似乎是模仿清代织绣上的海水江崖的形式。





[图 18] **根瘤木制果盆** 清代 通高 6.5 厘米 口径 27.3 厘米 现藏于西藏

木质器皿是藏族人民无论贫富贵贱普遍使用的器物，供上层社会使用的高档木质器皿，不仅用料讲究，而且注重装饰。清代西藏贵族使用的用根瘤木制成的木果盆，盆内绘团龙纹，龙首为正面[图 18][66]。这种形式的龙纹常见于清代官服及官用织绣品上，也为金银器及窑瓷器装饰袭用。

62.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 90 页。

63. 中国历史博物馆 西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 285 页。

64.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 125 页。

65.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，20000 年版，第 81 页。

66.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 136 页。

3. 对藏族装潢艺术的影响

清代丝绸对藏族经书装潢的影响十分显著。丝绸被西藏及其他藏区作为佛经装潢材料始于何时，因缺乏相关的记载和实物，目前尚无法确定。但可以肯定的是，西藏采用丝绸包装，至迟在元代已经出现，清代已十分盛行，并形成了相对稳定的形式，目前所见的清代藏传佛教经书多用丝绸制作经帘、经袱等，如西藏博物馆藏金汁书写的《八千颂》。

西藏上层人物给清朝皇帝的奏书往往装潢考究，其中也不


六世班禅奏书(满文译本)

乏用锦缎装裱、包装的，具有较高的艺术价值。如六世班禅奏书[图 19][67]，藏文本用金、墨两色书写在藏纸上，汉文译本黄纸墨字，装裱成黄绫面奏折。藏文奏书及满汉文译本用织金缎包裹，置于红色皮面长匣中。这件装潢豪华的奏书鲜明地体现了内地皇家装潢风格。

清代丝绸也被藏族人民广泛运用于各种贵重物品的包装，藏传佛教的法器、供器，有的也采用丝绸包装，以示珍重，为被包装的物品增添了几分华贵。这种做法与内地的传统相关，商代妇好墓中就出土带有丝织品印痕的青铜器、玉器，表明这些器物是用丝绸包裹的。丝绸作为包装材料，在内地运用较为普遍，如锦匣、锦盒、锦囊等，而在西藏表现得更为突出，用锦缎制作瓶衣之类物品是藏族特有的现象，至少在清前期已流行。这与为佛像制作佛衣应当出于同样的心理，为表达对佛教的虔诚敬信。拉萨色拉寺的金刚橛以多层丝绸包裹。由西藏上层贡献给清宫的殊胜奔巴瓶即附织锦瓶衣[68]；六世班禅朝觐，乾隆帝在承德赏赐的银宝瓶，“随绣缎衣”[69]；乾隆帝亲自监制颁给西藏用于“金瓶掣签”的金奔巴瓶，也附片金锦瓶衣，均是依照藏族的习俗。


六世班禅奏书(汉文译本)

在世俗生活中，藏族使用的贵重器物，也有采用丝绸包装的，


[图 19] **六世班禅奏书** 清乾隆 长45厘米 宽75厘米 北京故宫博物院藏


《唐东杰布像》唐卡细节

如西藏男子随身携带的碗、刀，有的即配以锦缎碗套、刀套。西藏富有的男子腰上系的“贾尺普秀”[70]，即由缎制的碗套和小刀组成。

4. 对藏族绘画的影响


[图 20]《唐东杰布像》唐卡 清代 现藏于西藏

清代丝绸输入西藏，在唐卡、壁画上打下了清晰的烙印。首先是内地丝绸纹样被移植在唐卡中人物服饰及陈设品上，直接反映了当时内地丝绸在藏区使用的情况。如《唐东杰布像》唐卡[图 20][71]，主尊的袈裟、靠背、坐垫等所饰的纹样，有四合如意纹、龟背纹、卐纹等，显然是内地丝织纹样的再现；画面背景所绘云彩，也与内地织绣云纹图案化的表现形式相同。在清代的唐卡中，常见具有内地艺术特点的建筑、花卉湖石、绿竹花树、蝶飞蜂舞等景物，如布画唐卡《红阎罗》的背景，即绘画山石花卉、花树。清代丝绸唐卡《无量寿佛像》中的主尊形象，左侧绘太湖石、花卉，右侧绘梅树、坡石、丛草。这类形象的出现，主要是来自内地花鸟、山水画的影响，但西藏从内地直接输入绘画的可能性较小，大量输入的是丝绸，包括采用绘画性装饰的织锦、刺绣、缂丝，如前述藏于扎什伦布寺的明代缂丝《鸾凤牡丹图》即有牡丹、太湖石。西藏唐卡正是通过这类丝织品而间接受到内地绘画的影响，同时也受到了内地专为西藏寺院和上层人物织、绣、绘画的唐卡艺术的影响。

西藏唐卡中常描绘各种内地花卉，其中牡丹占很大的比重，形象最为突出。在清代唐卡中牡丹常常取代了莲花的位置，藏族

67.朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版，图45。

68.故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998年版，第224页。

69. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1995年版，第120页。

70. 廖东凡等收集、翻译：《西藏民间故事》第一集，西藏人民出版社，1983年版，第53页。

画师在有意无意之中，将莲花画作了雍荣华贵的牡丹。清代乾隆早期贡入宫廷的西藏布画唐卡《达赖喇嘛源流组画——松赞干布像》[图21]，画中的松赞干布理应"右手握莲花"[72]，实际所画的花、叶形状，均似牡丹，而非莲花。在这一唐卡组画中，其他画幅中应绘作莲花的，都绘成牡丹，如五世达赖右手握牡丹，六世达赖座前案上所供也为牡丹。在另一幅西藏的清代布画唐卡《尊胜佛母像》[73]中，主尊背光周围也绘有不同颜色的牡丹，花朵或盛开，或含苞待放，完全是内地牡丹的真实写照。



[图21]《达赖喇嘛源流组画——松赞干布像》布画唐卡 清代 长76厘米 宽50.5厘米 北京故宫博物院藏

这种情况的出现绝非偶然，在布达拉宫收藏的清代唐卡中，绘有牡丹的，也屡见不鲜，如《萨迦贡噶宁布像》，主尊双手执牡丹，背光周围是盛开的姹紫嫣红的牡丹；主尊座下也有牡丹，其仿佛置身于牡丹花丛之中[74]。《桑耶寺图》画面下方正中还绘有双犄牡丹[75]，这组牡丹花双双盛开，具有吉祥含义，是地道的带有内地民俗色彩的纹样，也为藏族画师模仿，牡丹在西藏的流行可见一斑。《三世佛》主尊座前供养物左右花朵簇拥，一边绘莲花，一边是牡丹，主尊背光也环绕各色牡丹。佛国世界牡丹与莲花争艳，甚至喧宾夺主。这只能是西藏长期受到内地文化艺术影响的结果。



《达赖喇嘛源流组画——松赞干布像》布画唐卡细节

牡丹在汉文化中表示美满、富贵，内地丝绸和瓷器等工艺品装饰中，牡丹是被表现最多的花卉，其花形、色泽的美丽自然赢得了藏族人民的喜爱，因此将它画进佛国世界，甚至代替了莲花。当然也存在这种可能，藏族画师将牡丹与莲花混淆，因为生活在雪域的藏族人在当时绝大多数无法见到真实的莲花，而主要根据艺术作品中的形象去认知，由于大量接触到的是内地工艺品上装饰的牡丹花，而错将牡丹当作莲花，以至将唐卡中的主尊莲座花瓣也绘成了牡丹花瓣状[76]。

但在前述唐卡《三世佛》中，牡丹与莲花被共同画在主尊座前作为供养，表明唐卡画师对牡丹与莲花是有辨别力的。要对这种现象加以解释，只能归因于内地丝绸及其他内地装饰艺术的影响。在内地锦缎中由牡丹、莲花共同组合的纹样比比皆是，在现存的西藏清代唐卡镶边中就有这类图案[77]。

71.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第三册,朝华出版社,2000年版,图93。

72.故宫博物院编:《清宫藏传佛教文物》,紫禁城出版社,1998年版,第37页,图2。很多图录中将藏传佛教唐卡、壁画和造像中不是莲花的花卉一概称作莲花,非为指鹿为马,而是未对这类细节作认真考察。

73.故宫博物院编:《清宫藏传佛教文物》,紫禁城出版社,1998年版,第67页。

74.西藏自治区文物管理委员会编:《西藏唐卡》,文物出版社,1985年版,图59。

75.格桑本、刘励中编:《唐卡艺术》,四川美术出版社,1992年版,图310。

76.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册,朝华出版社,2000年版,图11。《萨埵金刚图》,清代布画唐卡。

77.西藏自治区文物管理委员会编:《西藏唐卡》,文物出版社,1985年版,图125—128。《四大天王》,清代布画,布达拉宫藏。

78.2000年9月我与导师等在山南昌珠寺参观时,正有中年藏族画师在绘制壁画,据他告知,壁画是他及其来自日喀则的师傅一同绘制的,是依照过去的样式画的。

西藏唐卡由于产生的地域不同,也存在风格上的明显差异。一般而言,地近汉地的藏东唐卡受内地的影响较为显著,不仅构图、设色有内地绘画特征,画面中内地风物更多见,表现丝绸装饰的形象,也更为突出。

丝绸在藏区的大量运用,还推动了唐卡艺术的发展,产生了丝绸材料与传统唐卡的表现形式相结合的唐卡新品种——堆绣唐卡。其由位于汉藏文化交界之地的塔尔寺创制,后来在西藏也十分盛行,[78]也被称作贴花唐卡。它采用彩缎裁剪拼贴缝制成各种形象,构成完整和谐的画面,几乎所有绘画唐卡所表现的题材都可以表现,其艺术效果较之一般的绘画唐卡,更富于装饰性。在这类唐卡中内地艺术的特征更为明显,不仅以各色丝绸塑造画面形象,使内地丝绸得以完好保存,成为画面的主体;而且更多地出现湖石花卉一类具有内地绘画艺术特征的景物,如清代贴花唐卡《胜乐金刚》、《密集金刚》、《大威德金刚》[79]、《时轮金刚》[80],画面中神秘、狰狞的密教尊像旁,均有清新、优美的湖石花卉作衬景,花朵枝头绽放,蝴蝶飞舞,颇有内地工笔重彩花鸟画的韵味,这些贴近自然的物象为具有强烈宗教色彩的画面平添了几分生活气息,也丰富了唐卡的画面内容。



[图22] 布达拉宫红宫金顶壁画《佛母像》 清代

清代西藏壁画中体现内地丝绸艺术影响的作品也比比皆是，不仅从壁画中人物服装纹饰上体现出来，而且在画面人物形象之外的大面积空间图像上得到反映。如布达拉宫红宫金顶壁画《度母像》、《佛母像》[图 22][81]，二十一相度母和众多佛母像的周围均绘画缠枝莲花，显然是从清代云锦莲花纹脱胎而来的，不仅花、叶的形态、配色仿自云锦图案，花纹为蓝灰色，用白色勾勒轮廓线的形式也是仿云锦。云锦"妆花"织物中的大朵主题花，常用白色作外晕，使花朵在深色底子的衬托下，更加突出[82]。

79.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000 年版，图 50、52、54。

80.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 16。

81.西藏自治区文物管



[图 24] 布达拉宫本生殿所塑纯金质释迦牟尼像和纯银质五世达赖喇嘛像 17 世纪桑结嘉措时期

理委员会编:《西藏佛教寺院壁画艺术》,四川人民出版社,1994年版,第357—366页。

82.参见徐仲杰著:《南京云锦史》,江苏科技出版社,1986年版,第176页。

83.朱晓明、索文清主编:《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》,朝华出版社,1999年版,图22、31。

84.西藏布达拉宫管理处编:《布达拉宫》,中国旅游出版社,2003年版,第68页。

85.甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册,朝华出版社,2000年版,图22。


[图23] 西藏昌珠寺2000年9月依照传统样式绘制的壁画

清代西藏寺院壁画上也经常绘牡丹,在古刹桑耶寺有清代所绘的精美壁画,画面上多处穿插较大面积的牡丹,十分醒目。在西藏昌珠寺依照传统样式新绘制的壁画上也出现了与桑耶寺壁画相类似的牡丹[图23],壁画中牡丹的表现形式与唐卡基本相同。

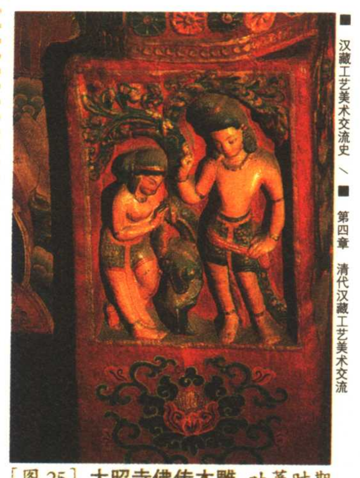
5. 对藏族雕刻与建筑装饰的影响

清代藏传佛教造像亦如元明两朝,常常打上了丝织纹样的烙印,一般造像的服饰均体现出对丝织质地的模仿,反映了当时藏族上层社会人物着装的基本面貌。如被贡入清廷的五世达赖喇嘛银像和四臂般若佛母像等西藏金属造像,[83]均体现出这一特征。在布达拉宫本生殿所塑纯金质释迦牟尼像和纯银质五世达赖喇嘛像底座上[图24][84],均雕刻出精细的纹饰。前者莲座上所饰的朵云纹及后者方形坐垫所饰二龙戏珠、"万不断"纹,均与内地流行的丝织纹样相仿佛。

特别需要指出的是,清代藏传佛教造像,无论是佛、菩萨,还是上师、高僧,大多"穿锦着缎",衣饰华美。在内地只有帝王和贵胄才可以穿着的黄缎龙袍、蟒褂一类高档服饰,被披挂在佛、上师等尊像上。造像除脸部、手部被暴露出来外,其余部分均被织金缕彩的锦缎所包裹,使进入寺院、佛堂膜拜尊像的信众触目所及更多的不是造像本身,而是包裹造像的锦缎。这样对藏传佛教造像艺术产生了巨大的影响,使信众原本对造像本体的关注转移到衣饰上,造像的魅力被丝绸掩盖。这种做法可追溯至吐蕃王朝时代,在《至尊宗喀巴大师传》中有确切记载,而在清代十分普及,在清代关于朝贡与赏赐的档案中屡屡提及连衣佛、佛衣之类。

清代西藏的建筑彩画，很多图案吸收了内地织锦纹饰特点，如布达拉宫门楣彩绘纹样中有内地织锦中如意云纹、卷草、连钱纹[86]，图案的色彩对比强烈，勾勒轮廓线也效仿云锦中妆花的“片金绞边”，产生富丽华贵的色彩效果。布达拉宫在清初大规模扩建，曾有内地汉族工匠参与了布达拉宫建造[86]，其建筑装饰上出现丝织纹饰，或许还与内地汉族工匠的参与有关。

大昭寺的建筑装饰也体现内地丝绸装饰的影响，如吐蕃王朝时的佛传木雕《佛祖诞生》的下方，有彩绘莲花［图 25］[87]，其花形、配色，对于熟悉内地织锦的人来说，一眼就可以看出它几乎是清代云锦莲花纹的翻版，甚至勾勒花纹轮廓线，也令人想到云锦妆花的“片金绞边”，因此可以断定此处的莲花纹当是清代绘制的。



［图 25］ **大昭寺佛传木雕** 吐蕃时期

6. 对藏族社会生活的影响

丝绸及丝绸制品对清代藏族社会生活的影响，体现在诸多方面，很难一一例举。在此仅以在藏族社会生活中占有很重要地位的哈达为例，说明丝绸与藏族社会生活的紧密联系及其广泛而深刻的影响。

哈达作为礼品，广泛用于藏族的各种社交礼仪活动，是在清代。从档案史料的记载发现，明代藏族僧俗头目的朝贡和明廷的赏赐物品中哈达并不多见，而清代从顺治九年（1652 年）八月顺治帝两次给五世达赖的随敕礼、[88]次年（1653 年）五世达赖谢恩礼，[89]此后各个时期朝廷与达赖、班禅等藏族上层人物的礼尚往来中，几乎都有哈达一项。相互致礼时，往往首先提到哈达一方。清廷赏赐藏族上层时除有一条致礼哈达外，还多有数量不等的各种规格的赏赐哈达。如原拟乾隆四十六年（1781 年）正月班禅献礼，回赏的礼品中有：“大哈达五个、小哈达四十个，五色新样哈达十个。”[90]如遇皇帝、太后逝世，在藏诵经，一次即赐大小哈达 8400 方。[91]哈达是清廷藏事活动中的重要物品，清宫中由自鸣钟处专项管理哈达及藏香的收贮、分发等事宜。[92]

在藏族社交活动中，可以用哈达表达各种不同的感情，其作

86.嘉措顿珠：《布达拉宫志》，《西藏研究》，1991 年 3 期。

87.甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第一册，朝华出版社，2000 年版，图 108。

88. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第二册，中国藏学出版社，1994 年版，第 229 页，“并赐哈达、珍珠数珠。”第 230 页，“并赐白哈达一方。”

89.朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999 年版，图 25，五世达赖奏谢皇帝颁赐金册、金印及封号的表文。“随疏恭进哈达一方，佛一尊，琥珀三十个，氆氇一袋，马一百匹。”

为丝织品的实用功能已基本丧失，而演变为情感的象征物。哈达在服务于世俗生活的同时，也在藏族人民的宗教生活中发挥重要作用，供佛、法、僧均离不开哈达。

此外，还需提及的是荷包，经由赏赐传入西藏后，也对藏族的习俗产生了一定的影响。自清乾隆时起，清廷的赏赐必有数量不等的大小荷包，且所赐数量逐步增加，显然与藏族上层人物的需求直接相关。如同哈达，最初仅赏赐一方，出于表达礼仪之意，而后频繁赏赐数十方、数百方，完全是为满足实际需要而供应。

丝绸因其特殊的品质、美丽的色泽和纹饰而赢得了人们普遍的喜爱。这不仅在各类艺术品中得到反映，而且诉诸于语言文字，常被用于形容、比喻美好的事物，在汉语中有锦衣玉食、锦上添花、锦绣大地等与丝绸有关的成语、词句。在藏语中也有类似的表述，在清代的藏文典籍中以丝绸作喻较此前各朝更为常见。五世达赖喇嘛在《西藏王臣记》中称颂帕竹政权首领大司徒绛曲坚赞施政有方："运用巧智作出详规，犹如展开整匹白练，以微笑之姿而从远方招迎圆满新时之佳宾"。在论及他对西藏强有力的统治时，还用"使此清凉雪域，如白绢哈达笼罩其上"来赞美。[93]章嘉·若贝多杰的《七世达赖喇嘛传》记载，七世达赖喇嘛于木马年(1714年)正月外出："当时山谷一片白雪，预兆凭借喇嘛法力，圣教如柔软洁白丝绢铺盖大地。"[94]

90.中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1999年版，第257页。

91. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994年版，第1907页。

92.中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1999年版，第258页，"哈达、红黄粗细香，交自鸣钟"。

93. 五世达赖喇嘛著、刘立千译注:《西藏王臣记》，民族出版社，第92页，注837，"白练:白绢绸之类，此喻修善培福。"第276页。

94.章嘉·若贝多杰著、蒲文成译:《七世达赖喇嘛传》，西藏人民出版社，1989年版，第18页。

三、瓷器对西藏的输入及其影响

清代传入西藏的瓷器数量大、品种多，内地官窑、民窑瓷器的主要品种几乎都能在西藏发现，且有大量专为西藏上层显贵烧造的特殊器物。清代史料、档案中保存的有关瓷器赏赐西藏上层的记载也远较明代为多，为研究瓷器与汉藏文化交流之间的关系提供了宝贵的资料。

清代瓷器输入西藏，以康熙、雍正、乾隆三朝的数量最大、品种最多、质量最精。这三朝清帝国正处于强盛时期，开疆拓域使西

藏与内地政治、经济上的联系更为紧密,至今在西藏传世的大批瓷器即有力地说明了这一点。

康熙官窑瓷器在西藏各地均有流传,品种主要有青花、五彩、釉里红、白瓷等,以青花瓷最常见,还有较为珍贵的黄釉、青花玲珑瓷、虎皮三彩。如萨迦寺就藏有带"大清康熙年制"款识的黄釉二龙戏珠碗。[95]山南地区文管会藏青花龙纹玲珑瓷盘,[96]盘内底绘龙纹、蝙蝠,内壁有一周叶状玲珑纹饰(于胎上镂孔后施透明釉)。西藏博物馆收藏的虎皮三彩多穆壶[图 26][97],更是一件不可多得的藏式瓷器,它是康熙朝后期景德镇窑工匠新创烧的虎皮三彩工艺与藏族器型结合于一体的典型作品,与采用金属、珐琅、象牙、青白瓷等工艺制成的多穆壶相比,更富有创意,由黄、绿、紫等色晕散形成的美妙色斑使多穆壶面貌焕然一新。康熙时期传入西藏瓷器品种之丰富由此可知。



[图 26] **虎皮三彩多穆壶** 清康熙 高 43 厘米 底径 13 厘米 西藏博物馆藏

西藏收藏的康熙时期瓷器造型多为碗、盘、瓶等日用器皿,多穆壶、僧帽壶所占比重较小,此外还有净瓶等宗教用器。这一时期瓷器的装饰题材十分丰富,除继承元、明时期作风,有适合藏族人民审美需求的纹样外,也有大量同时期内地流行的纹饰,包括各种吉祥图案和源于版画和戏曲的人物故事图等。如西藏山南地区收藏的两对青花瓷瓶,均书"康熙年制"楷书款,一对绘双龙纹;另一对绘仕女、灵芝、仙桃、梅花鹿等,表现内地民众普遍喜爱的"灵





[图 27] **五彩人物故事图棒槌瓶** 清康熙 高 43.5 厘米 口径 12 厘米 西藏博物馆藏

95.索朗旺堆主编:《萨迦谢通门县文物志》,西藏人民出版社,1993 年版,第 124 页。

96. 西藏自治区文管会:《陈县文物志》,内部资料,1986 年印,第 132 页。

97. 中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,1986 年版,第 256 页。

98.索朗旺堆主编:《亚东 康马 岗巴 定结县文物志》,西藏人民出版社,1993年版,第85页。



五彩人物故事图棒槌瓶细节(私会)


五彩人物故事图棒槌瓶细节(送别)

仙祝寿"的吉祥主题。西藏博物馆收藏的一对五彩人物故事图棒槌瓶[图27],采用康熙五彩典型的装饰形式,瓶身两面长方形开光内分别绘人物故事图,一画中有庭院仕女,并有一人正跨越墙头;另一画面绘两仕女送别骑马者。这两个画面很可能是描绘《西厢记》中两个主要情节:私会与送别。类似这样的画面在康熙青花和五彩瓷装饰中十分常见,甚至有将整部《西厢记》浓缩成连环画装饰在瓷瓶上。从流传于西藏各地的康熙官窑瓷器可以看出,输入西藏的陈设瓷显著增多,其所承传的内地文化艺术信息更为丰富。内地与西藏的文化交流已较明代有了较大的推进,西藏对内地文化的接触范围更广、认同程度加深,导致不同文化内涵和多种形式的装饰为西藏僧俗所接受。这样地道的内地世俗题材装饰的瓷器出现在西藏,并非偶然。

雍正统治时间虽短(只有十三年),但在制瓷工艺上却取得了辉煌的成就,这时期赏赐给西藏上层的瓷器在数量上无法同康熙、乾隆朝相比,但有不少瓷器精品被传入西藏是可以肯定的。至今在西藏仍有雍正瓷器传世,如在后藏康马县收藏有阴刻"大清雍正年制"的二龙戏珠纹影青瓷高足碗[98],影青瓷并非清代瓷器的

主要品种，既然它能被赏赐给西藏上层，那么其他如青花、粉彩之类常见瓷器品种也当会传入西藏。据笔者目前掌握的史料，汉文史书中将瓷器作为给藏族头目的主要赏赐物品而记录在案的是雍正时期，如《清世宗实录》中记雍正十年(1733 年)，西藏番属巴尔布雅木布、吐楞、库库穆三汗遣使至藏欲进京朝贡，因道路遥远而"由西藏遣回"，"特赐缎匹、玻璃、磁(瓷)器各种，一并发往"。[99] 以往虽然有大量的瓷器赏赐给西藏，但因其不是作为主要赏赐物品而被史家省略在"等物"之列，雍正皇帝实录中明确记载赏赐瓷器，表明这时期瓷器在赏赐物品中的比重较以前加大，在人们心目中的地位提高。

乾隆时期是清朝对西藏统治全面加强、汉藏往来最为频繁的时期，也是历史上瓷器生产最为兴盛的阶段，因而传入西藏的瓷器也十分可观。不仅在西藏有大量传世的瓷器为证，在内地档案、史书中也有不少这方面的记载。如《清高宗实录》记乾隆元年(1736 年)，邻近西藏的拉达克汗德忠那木扎尔进表贡物，命赐其"敕书一道，加赏缎匹、(瓷)器有差"。[100]乾隆八年(1743 年)，又因事嘉奖拉达克汗策卜登那木扎尔，"赏给各色缎八端、玻璃磁(瓷)器八件"。[101]

乾隆初期不只赏赐藏族上层人物瓷器，对蒙古族部落首领亦赐瓷器，因蒙藏均信奉黄教，习俗相近，朝廷对两方赏赐的品种一般没有差别。如《清高宗实录》载乾隆五年(1740 年)"谕准噶尔丹策零……随敕赐各色缎十端，加赏玻璃磁(瓷)器四十事、大缎六端"。[102]根椐此处的记载也可了解到当时赏赐藏族头目瓷器的基本情况。

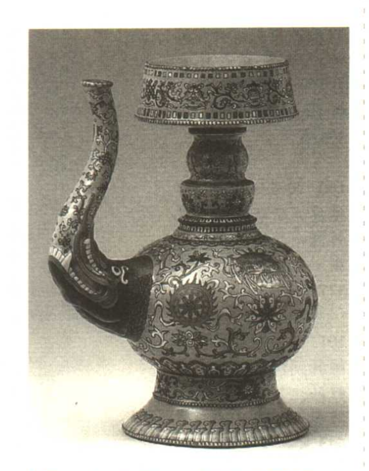
乾隆时期赏赐西藏上层人物瓷器的记载除见于《清实录》外，也在清朝档案中频频出现。各类档案中的记载远较史书为详，涉及到具体的品种、器型、数量、纹饰等，对了解清廷赏赐瓷器给西藏上层人物的具体情况有十分重要的价值。仅据六世班禅朝觐档案的记载，乾隆帝曾多次赏给六世班禅及其随从瓷器，不仅数量大，且品种多、档次高，如乾隆四十四年(1779 年)十一月二十二

99.西藏研究编辑部编辑：《清实录藏族史料》(一)，西藏人民出版社，1982 年版，第 356 页。

100. 西藏研究编辑部编辑：《清实录藏族史料》(一)，西藏人民出版社，1982 年版，第 377 页。

101. 西藏研究编辑部编辑：《清实录藏族史料》(一)，西藏人民出版社，1982 年版，第 443 页。

102. 西藏研究编辑部编辑：《清实录藏族史料》(一)，西藏人民出版社，1982 年版，第 409 页。



[图 28] 粉彩八吉祥纹奔巴瓶 清乾隆 高 20 厘米 足径 10 厘米 西藏博物馆藏

日，自清宫送往承德，备班禅递丹书克时赏给的数十种礼品中就包括瓷器："青云红龙撞(壮)罐一对(紫檀座)；红釉描金花小瓶一对(紫檀座)；冬青釉拱花罐一对(无盖、紫檀木座)；白磁(瓷)双桃洗一对"[103]。乾隆四十五年正月初四，乾隆"以元旦内外同庆礼"，赏六世班禅的礼品，也包括"青花壶一对，白磁(瓷)红花壶一件"，并赏其兄瓷器两件[104]。

六世班禅至承德入觐，乾隆赏班禅的初觐礼，有"金座磁(瓷)把碗"，"磁(瓷)碗十件、磁(瓷)盘十件、磁(瓷)瓶十件"。随班禅入觐的强佐仲巴呼图克图和岁本堪布也各获赐瓷碗、盘八件。乾隆初宴六世班禅时，十五位入宴的班禅徒弟每人获赏的礼物中也均有"磁(瓷)器四件"。[105]仅从以上有赏赐瓷器的确切数字的记载看，六世班禅及随从获赏的瓷器共有一百多件。据档案记载，其他班禅徒弟也因等级不同而分别获赏瓷器由四件到一件不等；达赖、班禅年班贡使返回，也赏赐瓷器等[106]。这些记载表明乾隆时期在赏赐西藏上层人物的宫廷工艺品中，瓷器占有一定比重，输入西藏的官窑瓷器的品种和数量，与明代相比明显增多。这是将六世班禅入觐获赐的瓷器与明代大宝法王入觐获赐的瓷器相比较得出的结论，因这两位西藏宗教领袖的入觐，均获得了最大规模和最高规格的赏赐，在明清汉藏文化交流史上具有重要影响。

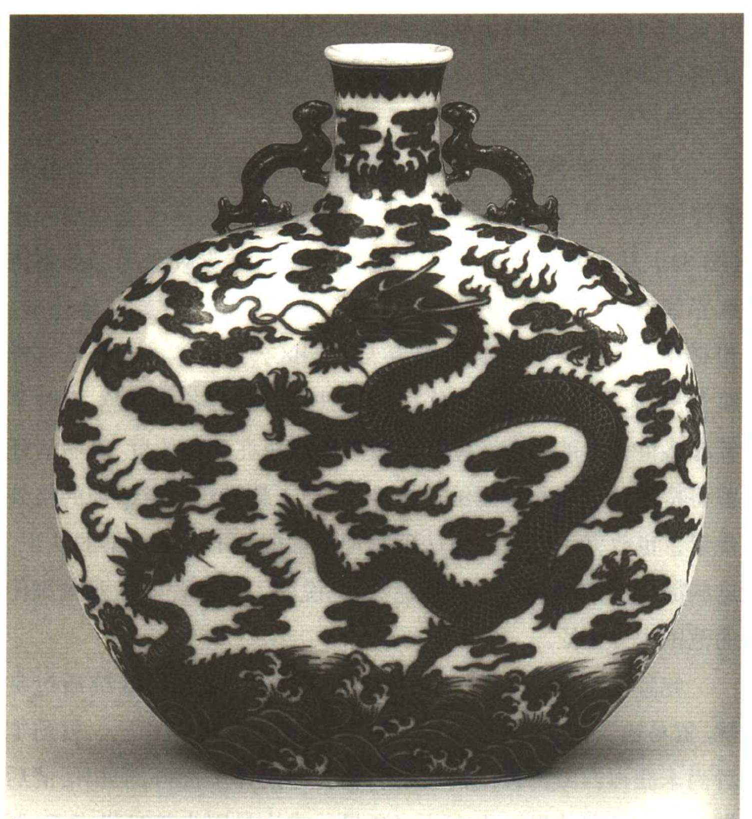
乾隆时期输入的西藏的瓷器存世数量较多，也是此前任何时期在西藏传世的瓷器无法与之相比的。除前述康熙、雍正时期已有品种、器型外，还有乾隆时新创烧的器物，各种花样的新釉彩、新器型、新装饰大都能在西藏发现。仅 2001 年在中国历史博物馆举办的"金色宝藏"的展览中就展出了八件西藏博物馆所藏的乾隆官窑珍品：仿汝釉三羊尊、粉彩八吉祥纹奔巴瓶[图 28]、青花云龙纹背壶[图 29]、金彩刻缠枝莲纹盖盒、青花缠枝莲纹觚(一对)、黄地青花缠枝莲福寿纹贯耳瓶[图 30]、粉彩百鹿纹方尊[107]。这些作品体现了乾隆景德镇窑瓷器不同的工艺、造型、装饰特点，其中仿古造型的汝釉尊和黄地青花贯耳瓶、青花觚等完全体现的是传统汉文化气息；而粉彩八吉祥纹奔巴瓶，又称沐浴瓶，是乾隆

103. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 120 页。

104. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 136、137 页。

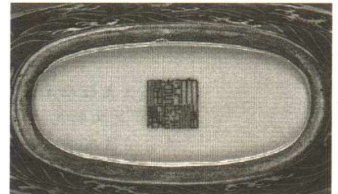
105. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 241 页。

106. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 123、125、147、282 页。



[图 29] **青花云龙纹背壶** 清乾隆 高 29.5 厘米 口径 5.2 厘米 西藏博物馆藏





青花云龙纹背壶



[图 30] **黄地青花缠枝莲福寿纹贯耳瓶** 清乾隆 高 31.8 厘米 口径 10.8 厘米 底径 10.7 厘米 西藏博物馆藏



[图 31] **黄釉浮雕云龙纹葫芦瓶** 清乾隆 高 21 厘米 口径 4.2 厘米 罗布林卡藏

时主要为藏地烧制的仿藏族器型的宗教用器，体现的是汉藏文化相融合的特征。由此可见输入西藏的乾隆瓷器形式之多样、内蕴之丰厚。

实际上，西藏收藏的乾隆瓷器之丰富多彩远不是这八件作品所能体现的，其他如拉萨罗布林卡收藏的黄釉浮雕云龙纹葫芦瓶[图 31]、珐琅彩八吉祥纹奔巴瓶[107]，拉萨哲蚌寺收藏的书御制诗红彩如意云纹碗[108]，山南地区文管会藏"乾隆年制"款黄釉瓷碗、粉彩狮子戏球纹龙柄壶[109]，扎囊县扎期区公所收藏的粉彩八吉祥纹盘[110]等，均采用不同的工艺手法，造型与装饰各具特色，反映了乾隆盛世瓷器的面貌。乾隆珐琅彩奔巴瓶在西藏传世，表明清廷曾将特制的珐琅彩瓷赐给达赖等，体现了乾隆对黄教领袖的格外优崇，也改变了以往认为珐琅彩瓷专供御用不流出宫禁的认识。这些散见于西藏各地的乾隆瓷器，也说明了乾隆瓷器在西藏流传的范围十分广泛。

乾隆之后嘉庆、道光，直至清末光绪朝，瓷器仍继续通过赏赐、贸易输入西藏，只是品种、质量无法同清朝前期相比。目前笔者尚未获得西藏传世的清后期各朝瓷器的详实资料，但相信清后期瓷器在西藏传世一定有相当数量。或许是因为其时代晚近，制作工艺不及康、雍、乾三朝，而不受相关部门重视，未被刊布。

笔者在清后期的有关史料、档案中屡屡发现清后期嘉庆至光绪朝瓷器被赏赐给西藏权贵的确切记载。如嘉庆十四年(1809 年)十一月初一日，皇帝以存问礼颁赏九世达赖喇嘛，加赏礼品中含"磁(瓷)碗一对"[112]。嘉庆十九年(1814 年)二月给九世达赖喇嘛的存问颁赏，亦加赏瓷器，"磁(瓷)珐琅碗一对"、"洋磁(瓷)碗一对"。[113]嘉庆二十年(1815 年)十月给七世班禅的存问颁赏，加赏物品中所含瓷器更多，有"珐琅瓷碗一对"、"黄釉瓷碟子四件、黄瓷透明瓶一对"[114]。从这些并不完全的档案记载看，嘉庆朝对藏赏赐瓷器的品种、数量、档次并不亚于乾隆朝，其中一次存问赏赐班禅含珐琅彩、黄釉两个品种的碗、碟、瓶共八件，即说明了这一点，这也是关于将珐琅彩瓷器赏赐西藏上层人物的确切记载。

107. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 257—267 页。

108. 西藏自治区文物管理委员会编：《西藏文物精粹》，紫禁城出版社，1992 年版，第 140 页。

109. 王望生：《拉萨哲蚌寺藏两件明清瓷器》，《文物》，1985 年第 1 期。

110. 索朗旺堆主编：《乃东县文物志》，西藏自治区文管会印，1986 年，第 131、132 页。

111. 索朗旺堆主编：《扎囊县文物志》，西藏自治区文管会印，1986 年，第 227 页。

112. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1754 页。

113. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1856 页。

114. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1927 页。

道光朝清廷仍不断对藏赏赐瓷器。笔者在档案中注意到，道光三年、四年、六年、八年、十年、十六年清廷存问十世达赖，加赏礼物中均有瓷器，除了道光三年所赏瓷器为碗、盘各一对外，其余各年均为碗或盘两件。道光二十一年（1841 年）册封十一世达赖则赐瓷器达十件之多■。而赏赐班禅的存问礼品则并不是每次均含有加赏的瓷器，但单批赏赐班禅瓷器的品种、数量却多于给达赖的赏赐，如道光七年（1827 年）二月给班禅的存问礼中有“西洋瓷盖碗二件、瓷盘四件”、“有柄瓷碗二件”；道光十一年（1831 年）二月的存问礼中含“瓷盘四件”、“有柄瓷碗二件”。■这表明自道光四年起，赏赐达赖喇嘛瓷器已成定制，而对班禅的赏赐相对灵活。总体上看，这时期对藏赏赐瓷器种类单一，不再如乾隆、嘉庆时期在加赏礼品中瓷器虽时有时无，数量时多时少，但品种丰富、器型花样繁多。这与道光朝政治僵化、瓷器生产衰落直接相关。

此后，咸丰朝政局动荡，内忧外患加剧，英法联军入侵，皇帝避难热河，宫廷工艺生产受到沉重打击，景德镇窑也在太平天国的战乱中破坏严重，因而这一时期对藏赏赐物品的种类、数量十分有限，亦罕有瓷器被赏赐给西藏权贵，仅在咸丰三年（1853 年）四月皇帝给十一世达赖的敕谕中见颁敕礼包含“瓷盘二件”■。

同治朝政局相对稳定，景德镇窑瓷器生产恢复，瓷器又出现在给西藏权贵的加赏物品之列，如同治年间驻藏大臣景纹在给朝廷的奏稿中曾明确记载，运至西藏赏赐给达赖、班禅的“御赐各物，不但各色绸缎未有水湿，即玉器、磁（瓷）器亦未损折一件”■。同治元年（1862 年）五月清廷给八世班禅的两次存问颁赏，均含有“瓷盘四件、瓷碗二件”。■自此，清廷对藏赏赐瓷器基本上遵从道光朝成例，多因循，少变化。

光绪朝瓷器频频被清廷赏赐给十三世达赖，在光绪元年、七年、十年、十七年给达赖的存问赏赐敕谕中一一写明所赏物品及数量，其中均包括“瓷器二件”。光绪二十一年（1895 年）在给十三世达赖年班纳贡颁赏品中有 “瓷盘二件”；■光绪二十七年（1901 年）四月十三世达赖喇嘛贡使赍回的赏赐品中，赏达赖的“青瓷大

115. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1803 页。

116. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1933 页。

117. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1818 页

118. 吴丰培编：《景纹驻藏奏稿》，四川民族出版社，1986 年版，第 114 页。

119. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1948 页。

120. 参见中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《清末十三世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，2002 年版。

121. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1891 页。

122. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西

盘三只"■,赏达赖属下四位要员的"瓷盘各一只"。

光绪三十四年(1908年)十月,十三世达赖喇嘛进京朝觐,亦得到朝廷大批量的赏赐。皇帝紫光阁筵宴,十三世达赖一次获赏瓷器十件■。十三世达赖喇嘛在京除得到朝廷赏赐的瓷器外,还有不少贵胄、官员等赠送的瓷器,甚至美国公使亦向他赠送瓷瓶■,其随从还在京购买瓷器。在布达拉宫十三世达赖的灵塔前供奉着饰有博古图案的插屏、彩绘白瓷双耳花瓶等各种内地工艺品■,其中的瓷器当属晚清制品。

清代还有为数不少的传世民窑瓷器保存在西藏,据西藏自治区文管会主编的各地文物志记载,传世民窑瓷器有青瓷、白瓷、青花、五彩、绿釉等不同品种,多碗、高足碗、盘、瓶、盒等日用器皿,装饰上有八吉祥一类藏族纹样,但多数是云龙、缠枝莲、牡丹、折枝花、蝙蝠等内地常见的纹饰。有的器物制作十分精致,如萨迦寺收藏的青花缠枝莲八吉祥纹碗及莲花式托■,原自扎囊县桑耶区征集、现藏自治区文管会的"洒蓝地釉里红龙纹瓷碟"■,具有景德镇官窑瓷器作风。

因西藏各地文物志对瓷器的记载较简略,有的含混不清,描述欠准确,多数作品无从判定其具体时代,其中被视为清代民窑作品,也有可能是明代民窑的,或是未书款识的清代官窑制品。因为清代档案中记载乾隆十一、十二年清廷曾三次传旨命景德镇窑烧造赏赐藏僧的甘露瓶(藏草瓶),"俱不要款"■。既然有无款识官窑甘露瓶传入西藏,其他传入西藏的官窑瓷器也有可能不书款识。

值得注意的是,据《萨迦、谢通门县文物志》记载,萨迦寺还收藏人物、动物瓷塑,如"绿釉瓷狮"、"寿星瓷像"、"达官瓷像"■,《萨迦、谢通门县文物志》未指明这些瓷塑的时代,仅据书中对这些瓷塑的细节描述推测,当为清代景德镇窑制品,两件人物瓷塑很可能是清代康熙瓷塑中常见的五彩福、禄、寿三星中的禄星和寿星,这是内地民间普遍供奉的神像,它们与大量的实用瓷器一同传入雪域,至今在萨迦寺仍有宝藏[图32],表明内地民间习俗也传至

藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第二册,中国藏学出版社,1994年版,第303页。

123. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第二册,中国藏学出版社,1994年版,第321页。

124. 布达拉宫管理处编:《雪域圣殿——布达拉宫》,中国旅游出版社,1996年版,第110页

125. 索朗旺堆主编:《萨迦、谢通门县文物志》,西藏人民出版社,1993年版,图版33,第123页

126. 索朗旺堆主编:《扎囊县文物志》,西藏自治区文管会,1986年印,第228页。

127. 叶佩兰:《唐英及其助手的制瓷成就》,《故宫博物院院刊》,1992年第2期。

128. 索朗旺堆主编:《萨迦、谢通门县文物志》,西藏人民出版社,1993年版,第126页。此书所记瓷塑未附图,很难对其做出准确判断

129. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册,中国藏学出版社,1994年版,第1913页 "呼毕勒罕……食毕,彼觅其寻常玩耍雀禽,有人拿来一只活鹦哥,彼不要,要小雀,彼等又呈两只磁(瓷)雀,彼取而视之,以其已死,弃之于地……"



［图 32］**福禄寿三星瓷像** 清代 萨迦寺藏



［图 36］**童子骑马瓷塑** 清代 萨迦寺藏



［图 37］**童子布袋僧瓷塑** 清代 萨迦寺藏

［图 33］**粉彩大肚弥勒** 清代 萨迦寺藏

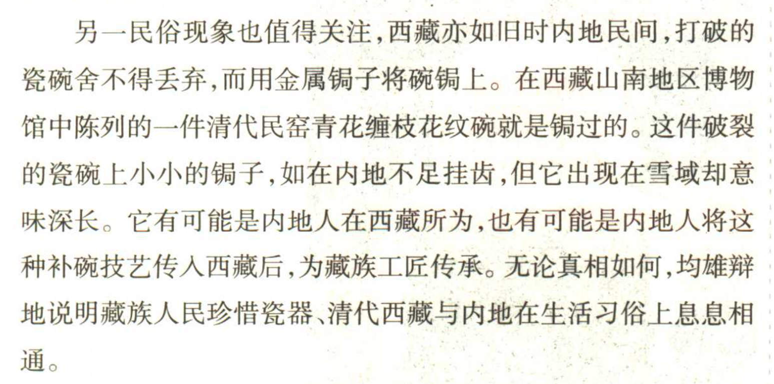


［图 34］**霁青釉描金大瓶** 清代 萨迦寺藏



［图 35］**粉彩鹦鹉瓷塑** 清代 萨迦寺藏

后藏。最近出版的《雪域名刹萨迦寺》一书刊登了部分该寺所藏的瓷器，证实了笔者原来的推测，其中不少是在《萨迦、谢通门县文物志》中未见记载的，如粉彩大肚弥勒（布袋僧）［图 33］、五彩香炉、霁青釉描金大瓶［图 34］、粉彩瓷蛙、粉彩鹦鹉［图 35］等民窑瓷器，其中小型人物、动物瓷塑较为可观。在刊布的图片中，见有一童子骑马［图 36］和肩背攀爬众多小童子的布袋僧瓷塑［图 37］，这类小瓷塑在内地民窑制品中较多见，既供陈设，又多作为玩具，在西藏亦当如此，清代档案中的记载证实了这一点。在至藏负责照料七世班禅坐床的清廷官员给乾隆帝的奏折中，详细描写了小班禅的饮食、玩耍情形，其中有关于“瓷雀”作为玩具的记录[129]。这就为今人揭示了萨迦收藏的各式小型瓷塑何以如此之多的奥秘。



另一民俗现象也值得关注，西藏亦如旧时内地民间，打破的瓷碗舍不得丢弃，而用金属锔子将碗锔上。在西藏山南地区博物馆中陈列的一件清代民窑青花缠枝花纹碗就是锔过的。这件破裂的瓷碗上小小的锔子，如在内地不足挂齿，但它出现在雪域却意味深长。它有可能是内地人在西藏所为，也有可能是内地人将这种补碗技艺传入西藏后，为藏族工匠传承。无论真相如何，均雄辩地说明藏族人民珍惜瓷器、清代西藏与内地在生活习俗上息息相通。

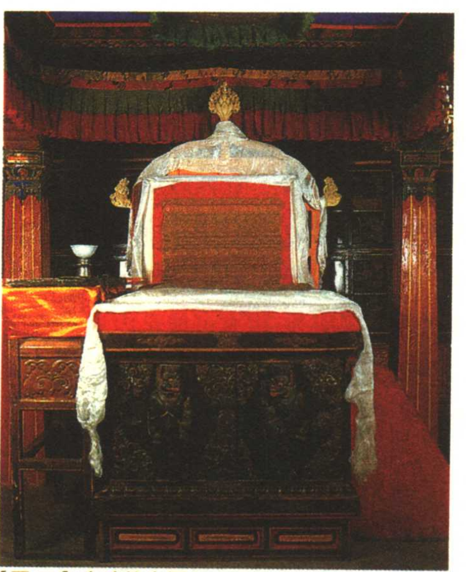
总体上看，内地瓷器传入西藏对藏族人民的生活习俗，尤其是在饮茶方面产生了重要的影响，藏族上层人物已普遍使用瓷茶

130. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第一册，朝华出版社，2000 年版，图 92。

131. 布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996 年版，第 188 页。

具。这在绘画中也得到反映，如布达拉宫清代壁画松赞干布像，两边有官吏手托高足碗奉主尊，所绘高足碗是自元以来流行于西藏的内地瓷碗样式。[130]为了显示其身份地位，以及出于对瓷茶碗的爱重，往往为瓷碗配上金银铜铁镂雕、珠宝镶嵌的碗盖和碗托，这些碗盖和碗托的形制均是源自内地瓷器样式，只是尺度较高，具有藏式器型特点。内地早在南北朝时已出现了青瓷莲花碗及碗托，五代、两宋时碗托已十分流行，碗托传入西藏当早于明代，因为在布达拉宫保存有 14 世纪的银质镂金碗托[131]，西藏还藏有碗与托均为瓷质的茶具[132]。

碗与碗托配套使用，至少在清代西藏已很普遍，西藏上层人物的座前或座侧的藏桌上一般都有一带托茶碗，如布达拉白宫的摄政厅的第司宝座旁就有这一陈设[图 38][133]。藏族上层人物无论在室内，还是在野外活动，都用这种带托茶碗饮茶，清代反映藏族社会生活的绘画，如清代《敬长图》[134]和布达拉宫壁画《游泳图》[135]，就描绘了这一细节。藏族权贵珍视瓷器，也为显示其地位尊贵，往往为瓷碗配上镂雕的金质碗托和碗盖，十三世达赖喇嘛甚至将这种汉藏工艺结合的成套茶器作为礼品在朝觐时献给皇帝[136]。



[图 38] 布达拉宫摄政厅的第司宝座 清代

藏族饮茶必不可少的茶壶，其造型不同于传统的器身较高的藏式器皿，而与内地宋代已出现、明清时十分流行的矮身圆壶形制相近，这也是受到内地传入瓷质茶壶的影响，明清档案史料都有关于瓷茶壶赏赐给西藏上层的记载。试比较清代传世的藏族金属茶壶[137]和

132. 索朗旺堆主编：《萨迦、谢通门县文物志》，西藏人民出版社，1993 年版，图版 33。

133. 布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996 年版，第 191 页。

134. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 97。

135. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 40。

136. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心编：《清末十三世达赖档案史料汇编》，中国藏学出版社，2002 年版，第 289 页。

137. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 299 页。罗布林卡藏包金银茶壶。

138. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，第 119 页。西藏民间故事中有这样的说法："瓷碗打碎了，希望破灭了。"廖东凡等收集翻译：《西藏民间故事》第一集，西藏人民出版社，1984 年版，第 40 页。现代有的藏族人依然认为打碎了瓷碗是不吉利的。

明清内地景德镇青花、粉彩瓷壶及宜兴紫砂壶，就可以看出二者之间的相同特征。

藏族男子外出均要带上碗，碗不离身，把碗看成是福运和身份的一部分。为了便于随身携带，保护瓷碗不致被打碎，而用金属、皮革、毛、麻等制作精美的碗套，内衬锦缎、绒布，这在明代即已出现。碗套既有适于盛放一般瓷碗的，也有专用于盛装高足碗的[图 39]。藏族人认为碗被打碎是不吉利的事[138]，因而对瓷碗倍加珍惜。现在传世的碗套主要为清代制品，但碗套的出现较早，与瓷器的传入有直接关系。

据近代有关汉藏贸易的记载得知，旧时西藏商队将茶叶、丝绸、瓷器等物品自内地四川、青海等地用骡马、牦牛驮运至西藏需费时半载，瓷碗均用特制的牛皮碗套盛装，以防破损。由于运输瓷器损耗十分惊人，瓷器的价格自然不菲，“一个上等瓷碗，价格等于一头牦牛，甚至可以换一匹好马”[139]。西藏人对瓷器格外珍惜，与此有关。

在旧时西藏瓷器是财富与地位的象征，富有的人家往往收藏着几个贵重的瓷碗，平时保存在“积福箱”内，只有贵客临门和盛大节日时才使用。[140]藏族人为了表示对远方归来的亲朋的欢迎，也以瓷碗盛青稞酒迎接。[141]在藏族民间传说中也常将瓷器与富足的生活联系在一起，如《铁匠明珠托央》的故事，讲述一位长官家的小姐爱上了地位低贱的铁匠，当她向铁匠表达爱情、愿与之结合时，唱道：

我不要什么卡垫，
垫你的羊皮就很好；
我不要什么瓷碗，
喝你的木碗就行了。[142]

这里形象地说明使用瓷碗与木碗代表了富贵与贫贱两种不同的生活。

综上所述，瓷器经由赏赐和贸易大量传入西藏，直接影响到藏族人民的饮茶习俗及与饮茶相关的茶托、碗套、茶壶等器物的



[图 39] 景德镇窑青花八宝纹藏碗和碗套 明宣德 高 11 厘米 口径 17 厘米 足径 5 厘米 西藏博物馆藏

139. 廖东凡著：《雪域西藏风情录》，西藏人民出版社，1998 年版，第 244 页。

140. 廖东凡著：《雪域西藏风情录》，西藏人民出版社，1998 年版，第 244 页。这种做法也存在于其他藏区，时至今日仍能在藏族人生活中看到这一历史遗风，

141.廖东凡等收集、翻译：《西藏民间故事》，第一集，西藏人民出版社，1984 年版，第 40 页。

142.廖东凡等收集、翻译：《西藏民间故事》，第一集，西藏人民出版社，1984 年版，第 4 页。卡垫指羊毛编织的毡毯，一般有钱人才用卡垫。

143. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《清初五世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，1998 年版，第 8 页。

制作，在藏族社会生活中占有重要位置；对藏族社会生活和思想观念，也产生了显著的影响，并由上层社会渗透到广大的藏族民间。

四、金属、珐琅器对西藏的输入及其影响

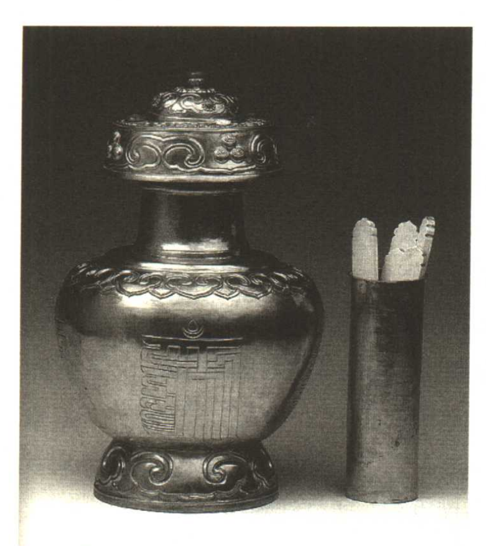
满族统治者在未入关前即与西藏上层建立了密切的联系，最初双方往来相互赠送主要礼品为金、银、铜、铁一类金属器皿，其中包括壶、茶筒、盅等，如崇德八年(1643 年)五月初五日皇太极给达赖喇嘛等敕书，随赠达赖喇嘛和班禅的礼品中均含有“金碗一、银盆二、银茶筒三、镀金甲二、玲珑撒袋二、雕鞍二、金镶玉带一、玲珑刀二”。■从这时期起，满族上层统治者不断将各种贵金属器物赐予达赖及其他西藏上层人物。

满族统治者入主中原后，与西藏上层的联系更加紧密，通过赏赐传入西藏的金属器物，无论是品种，还是数量上都显著增加。顺治九年(1652 年)五世达赖进京朝觐■，清廷颁赐五世达赖金册、金印。由于档案记载不详，用于赏赐的金银器物的具体器型、数量不得而知，但从顺治十一年(1654 年)九月二十一日，清廷给五世达赖和四世班禅贡使的回赏物品中可以得知，清初赏赐西藏上层人物的礼品主要包括金银器、玉器、缎匹三类。这次五世达赖与四世班禅均获赐“嵌金绿松石珊瑚之四十两金茶筒一个、玉瓶二个、玉杯四只、镶金雕鞍一副、缎十匹”。■从所赐金茶筒嵌饰绿松石、珊瑚的这一细节可以看出，这一时期清廷制作的用于赏赐的金银器尊重藏族审美习俗而镶以绿松石、珊瑚。此后，清廷赏赐给西藏上层的金银器，往往有这类宝石嵌饰。

然而，顺治时期，清朝政局还不是十分稳定，财力有限，宫廷工艺生产尚处在恢复阶段。赏赐西藏上层人物的金属器物的品种、数量与此后的康熙、雍正、乾隆三朝相比，就显得平淡无奇。康熙、雍正两朝对西藏的统治不断加强，对西藏上层赏赐的次数有增无减，每次赏品中几乎均有金银器。如康熙六十年(1721 年)十一月十九日，七世达赖喇嘛遣使请安，颁赏“金箍六十两重银茶筒

144. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《清初五世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，1998 年版，第 27、28 页。

145. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《清初五世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，1998 年版，第 53 页。



［图 40］**金奔巴瓶** 清乾隆五十七年(1792 年) 高 33.9 厘米 口径 5.8 厘米 腹径 19.8 厘米 足径 14.4 厘米 签长 16.1 厘米 西藏博物馆藏

一件、镀金银壶一把、银盅一件”[146]。

乾隆朝之前，对达赖、班禅遣使朝贡回赏的礼品种类、数量以及金银器的重量等细节，未作规定。乾隆七年(1742 年)始依定例，每次年班回赏必有银茶筒、银壶、银盅。乾隆时期，对西藏的赏赐在总体规模上远胜于康熙、雍正两朝，因而经由赏赐传入西藏的金属器物也相应增加，花样繁多，非清早期可比。乾隆四十五年(1780 年)，六世班禅进京朝觐，更是导致乾隆盛世的大批金属工艺精品传入西藏，如同年七月二十一日乾隆帝首次于承德避暑山庄依清旷殿会见班禅，即赏赐其“三十两重金曼扎一个、三十两重银曼扎一个、金座磁(瓷)把碗一件、金水壶一件、金盒一件、金碟一件、金香炉一件”[147]。

清廷对西藏上层，除常规赏赐外，如逢达赖、班禅坐床、受戒、册封、圆寂等重大事件，赏赐的金银器更加可观。如乾隆二十七年(1762 年)八世达赖喇嘛坐床，清廷颁赐的金银器即有：银净水壶一个、大银曼达一个、银多穆壶一件、银执壶一把、银盅一个[148]。乾隆四十五年(1780 年)，还谕赐八世达赖喇嘛金册、金印[149]。

由档案记载知悉乾隆朝赏赐达赖、班禅等西藏上层人物的金属制品，除清前期常见的茶筒、盅、壶、盘等实用器皿外，还有坛城(满达、曼扎、曼陀罗)、佛塔、净瓶、铃、杵、多穆壶、盒、香炉之类法器、供器等。

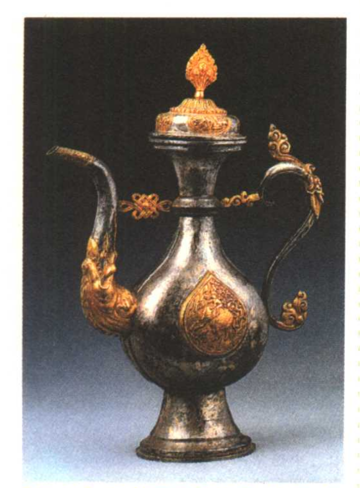
这一时期赏赐西藏上层人物的金属制品中，最令人瞩目并具

146. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1993 年版，第 1673 页。

147. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 230 页。

148. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1699 页。

149. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1993 年版，第 1712 页。



[图 41] 包金錾花银执壶 清代 高 39 厘米 宽 28 厘米 底径 11 厘米 西藏博物馆藏

有历史意义的重要器物是用于金瓶掣签的金奔巴瓶[图 40]。由于这件金奔巴瓶与金瓶掣签制度的建立攸关，乾隆帝对之格外重视，从其设计、制作到包装、运输等一系列活动均直接干预。乾隆五十七年(1792 年)，内务府造办处奉旨承造两件供藏传佛教活佛转世掣签用的金奔巴瓶，一件送往西藏，另一件置于雍和宫。从金瓶的造型、装饰到内部象牙签及外面片金锦瓶衣的设计、制作，都是乾隆帝亲自审定的。先画纸样，后做木样，经多次更改才依样准做金瓶。乾隆帝注意尊重藏族人民的审美习惯和爱好，命将“其木样墙子上如意云中间卧蚕改画三宝珠”；“瓶盖上宝石珠子不必嵌安，做松石、蜜蜡、珊瑚、青金镶安”[150]。这些细节充分说明清廷对赏赐西藏的工艺品制作的高度重视，通过赏赐传入西藏的工艺品，集中体现了清代工艺美术的突出成就。

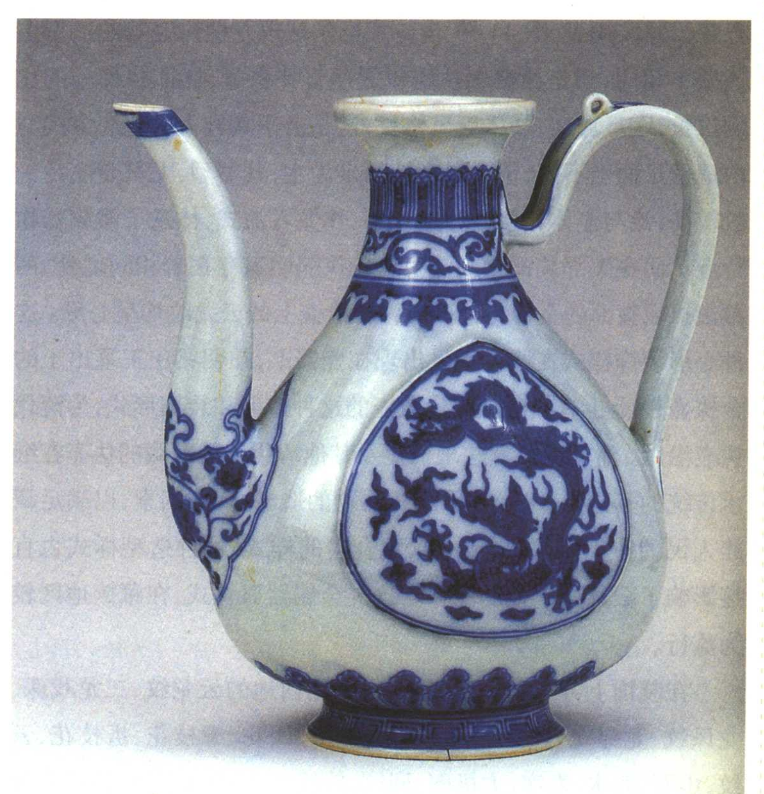
150. 王家鹏:《清宫藏有关“金瓶掣签”文物》,《文物》,1995 年第 3 期。

乾隆以后各朝，赏赐西藏上层金属制品基本上依照乾隆朝定例。晚清金属制品花色品种、制作技艺虽与清盛世相比略逊一筹，但给予西藏上层的赏赐品依然是代表当时金属工艺的最高水平。除茶筒、壶、盅之外，坛城、铃杵等也是常见的赏赐品。

由于大批金属制品持续不断地输入西藏，西藏当地的金属工艺也不可避免地受到内地技艺的影响。这不仅与上行下效的因素有关，而且与清代内地和西藏之间的文化艺术交流的全面加强，以及各类工艺品的大量输入紧密相连，这在西藏本地生产的金属



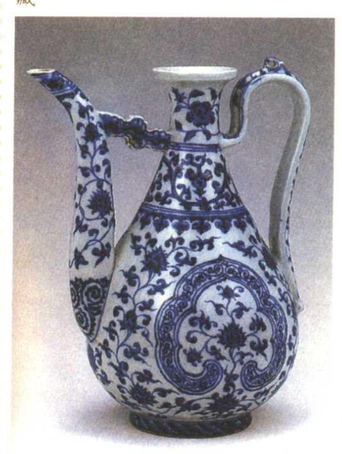
包金錾花银执壶嵌饰



[图 44] **青花云龙纹执壶** 明嘉靖 高 23 厘米 口径 7 厘米 足径 9 厘米 西藏博物馆藏



[图 42] **鎏金錾花龙柄银壶** 清代 高 59 厘米 宽 40 厘米 西藏博物馆藏



[图 43] **青花缠枝莲纹执壶** 明永乐 高 29.5 厘米 口径 6.8 厘米 足径 9.8 厘米 西藏博物馆藏

器物上得到了鲜明的体现。在造型上，西藏金属制品受内地的影响，主要表现为金属壶类器皿样式增多。传统的藏式壶多为高身筒状，口沿及盖的形状特殊，从柄至流口沿由高向低起伏，以僧帽壶和多穆壶为其典型代表。明清时期由于大量内地执壶、茶壶传入西藏，藏族金属器皿中增加了新式茶壶、酒壶、净水壶等，有仿自内地元以来流行的源自玉壶春瓶式的撇口、细颈、鼓腹高身执壶；也有仿内地自宋代出现，而在明清陶瓷器中常见的矮身茶壶。在整体造型模仿内地器型的同时，藏族工匠往往在器物局部造型及装饰上融入藏族艺术因素，从而形成了自身的民族特色。如西藏博物馆收藏的包金錾花银执壶[图 41]和鎏金錾花龙柄银壶[图 42][151]，器型与传入西藏的明永乐青花缠枝莲纹执壶[图 43]、嘉靖

151.中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001 年版,第 302—305 页。

152.中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001年版,第243、250页。

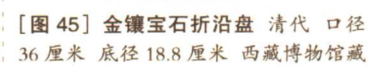
153. 梁柱:《湖北钟祥梁庄王墓出土大批精美文物》,《中国文物报》,2001年11月21日头版。

154.中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》,中国藏学出版社,2001年版,第292页。

青花云龙纹执壶[图44][152]、清乾隆掐丝珐琅龙柄执壶等的造型主体基本相同,只是西藏银执壶较之明青花瓷壶,器体各部分的比例拉长,底足加高,器体更显修长,这是由于藏族人的起居方式与内地垂足而坐不同,仍是以席地而坐为主,其器型,尤其是底足一般较高;流与壶体相接处雕刻龙头,作龙吞流式,体现了藏族器物特点; 而在腹部装饰上则与明青花执壶明显存在着相同之处,西藏银执壶腹部的金饰与明万历青花执壶上的云龙纹均呈心形。这种心形装饰样式在明代不只出现在瓷器上,在明梁庄王墓出土的金执壶[153]上也有发现。明代执壶的这种造型和装饰形式,为清代执壶沿用。清乾隆掐丝珐琅执壶及其他清代传入西藏的执壶在继承传统的基础上,又吸收了藏式器物的造型、装饰因素,以满足藏族人民的审美需求,形成了汉藏合璧的样式,这种造型样式也直接影响了藏族净水壶的制作。这类金属器皿样式,在藏族地区较为流行。

在装饰上,西藏金属制品大量采用内地的云龙纹、二龙戏珠、龙凤纹、龙穿花、凤穿花、牡丹花、竹子、团花、缠枝花、折技花、云纹、山石、海水、寿字、太极图、回纹、钱纹等。如在西藏博物馆收藏的金镶宝石折沿盘[图45],盘心錾刻的飞凤牡丹[154],一望即知是





[图45] 金镶宝石折沿盘 清代 口径36厘米 底径18.8厘米 西藏博物馆藏





[图46] 银鎏金高足果盘 清代 高8厘米 口径36厘米 现藏于西藏

来自内地的传统装饰。西藏的银鎏金高足果盘[图 46][155],盘内壁錾刻缠枝牡丹纹，四面有突出的鎏金四瓣花形折枝花鸟纹饰,系藏族工匠将两种常见的内地装饰纹样结合在一起,并在花叶的细部处理上表现藏式卷草纹的特点,是汉藏装饰融为一体的典型作品。金属工艺是藏族工艺美术成就最卓著的品种,多为寺院或上层社会所拥有,工艺讲究。由于西藏上层能够大量拥有或更多地接触到内地工艺品，因而他们有可能要求工匠在制作金银器时，也仿效内地制品。西藏金属器物采用内地装饰纹样的作品不胜枚举。

内地的珐琅制品至少在明早期即传入西藏,前述收藏于西藏的僧帽壶是已知在西藏传世的珐琅器中年代最早的一件。清代最早传入西藏的珐琅器尚不得而知,史料中,顺治、康熙两朝尚未见有关赏赐西藏珐琅器的记载。这一时期宫廷珐琅工艺尚不发达，产品数量十分有限[156],目前所知清代掐丝珐琅(景泰蓝)传入西藏的最早记录是雍正朝给七世达赖的赏赐,《七世达赖喇嘛传》在记载这次赏赐时首先提到的是“景泰蓝”[157],透露出当时景泰蓝是最受人瞩目的礼品。雍正朝养心殿造办处档案中曾见有雍正十二年(1734 年)制作“珐琅满达二份、珐琅轮杵三份及赏喇嘛用的铜胎珐琅奔巴壶一件、掐丝珐琅海灯一件、珐琅海灯一件、珐琅靶碗一件、珐琅拉古里碗一对”的记载,这表明清宫珐琅作已生产用于赏赐西藏上层人物的藏传佛教法器、供器[158]。

乾隆朝宫廷珐琅工艺生产盛极一时,这时期将大量的珐琅制品同瓷器、玻璃器一道赏赐西藏上层人物。史料档案中屡见有关赏赐珐琅器的记载。乾隆中后期赏赐西藏上层的珐琅器显著增多,这与宫廷珐琅器的生产息息相关。如乾隆二十七年(1762 年),清廷颁赐八世达赖坐床的礼单中即含有：铜珐琅八吉祥一份、珐琅宝瓶一个、珐琅海棠花式碟一对、珐琅海灯一个、珐琅盘一对、大小珐琅碗二对、珐琅大瓶一对、珐琅大碗一对、珐琅茶筒一对、珐琅盒一对、珐琅观音瓶一对等,乾隆帝仅这一次所赏赐的珐琅器就达三十件,其种类、数量远远超过金银器、玉器和玻璃器[159]。

155. 甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册,朝华出版社,2000 年版,图 74。

156. 陈夏生著:《明清珐琅器展览图录》,台北故宫博物院,1999 年版,第 27 页。

157. 章嘉·若贝多杰著、蒲文成译:《七世达赖喇嘛传》,西藏人民出版社,1989 年版,第 148 页。

158. 朱家溍:《养心殿造办处史料辑览》第一辑,紫禁城出版社,2003 年版,第 268 页。

159. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社,1993 年版，第 1699 页。此处提及的珐琅可能为掐丝珐琅器，赏品中还包括洋瓷轮一对，洋瓷在清代亦指画珐琅制品。见陈夏生著:《明清珐琅器展览图录》,台北故宫博物院,1999 年版,第 10 页。此次赏赐品种还包括玻璃器十四件,玉器六件,金银器五件。

这份礼单提供了清廷赏赐西藏上层人物的详实信息，也从一个侧面反映了乾隆朝前期宫廷珐琅器生产状况。时隔十六年之后，八世达赖受比丘戒，乾隆帝的赏赐品中，也含有珐琅花茶酒壶一对[160]。乾隆四十五年(1780年)七月二十一日，六世班禅进京朝觐，乾隆帝首次于承德依清旷殿会见班禅时，亦赏赐其铜绦丝珐琅把碗二件[161]。次年(1781年)正月初二日，乾隆帝于北京例赏六世班禅银珐琅八宝一份(内有紫檀镶银母常一件)[162]。

有关清廷赏赐达赖、班禅及其他西藏上层人物珐琅器的记载，并不限于此处所举的数例。这时期给达赖、班禅年班贡使的回赏，除正赏之外，往往加赏珐琅器、玻璃、瓷器等物。嘉庆、道光及随后各朝，清廷依然频频赏赐西藏上层人物珐琅器，每次朝贡回赏的加赏物常有三五件珐琅器。但这段时期所赏的珐琅器物，品种相对单一，多为碗、盘、盂、笔洗、笔筒、鼻烟壶之类实用器皿[163]，已无法与乾隆朝所赏的花样繁多的珐琅器物相提并论。这显然与清后期宫廷珐琅作生产日渐衰退有关。

传入西藏的珐琅器不仅有宫廷制品，也有的来自广州。品种主要是铜胎掐丝珐琅即景泰蓝，也有少量的画珐琅(洋瓷)、錾胎珐琅。在西藏收藏的传世掐丝珐琅器中，指捻转经筒[图47]是清廷珐琅工艺与西藏



[图47] 景泰蓝指捻转经筒 清代 高22.6厘米 现藏于西藏

160. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1708页。

161. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第230—231页。

162. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第341页。

163. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994年版，第1926、1933、1936页。

164. 甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000年版，图91。

165. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第91页。

艺术相融合的经典之作。其造型与习见的藏传佛教转经筒十分相像，外表饰卷草纹、璎珞纹、梵文六字真言和八吉祥纹，并施黄、白、红、蓝等色珐琅釉，色彩对比鲜明，这应是清廷为赏赐西藏上层而专门制作的佛教用品 [168]。

珐琅器除经由官方赏赐的方式传入西藏外，也通过民间贸易输入西藏。在西藏珐琅器倍受珍视，直至清末民国初期，掐丝珐琅器在拉萨市场上仍有出售。由于西藏本地并不生产珐琅器，自然无从仿效内地制品，但珐琅器所承传的内地造型、装饰艺术，也通过不同的途径在西藏得以流传，其影响在金属及其他工艺上得到反映。

需要提及的是，清廷赏赐西藏上层的金属工艺品中，还包括钟表这类特殊的物品。如乾隆四十四年（1779 年）八月二十六日，六世班禅进京朝觐途中，乾隆帝特"由驿赍往"，赏其御用时钟一座，以备路途使用 [169]；乾隆四十五年（1780 年）五月二十五日，乾隆帝敕谕六世班禅，赏赐他及强佐仲巴呼图克图金表各一只；[170]同年九月初七，乾隆帝又以存问礼赏赐六世班禅带有玩具性质的音乐钟。[171]清廷这一时期的钟表主要有二类：一是进口的西洋制品，一是由宫廷造办处以及广州、苏州等钟表产地制作的国产钟表。前者一部分是各国使节赠予清廷的礼品，一部分是清廷通过粤海关采购的商品及官员的贡品。后者因为在国内制造，虽模仿西洋钟表，但更多的融入了中国艺术趣味，所以在艺术风格上，与前者存在一定的差异。但总体而言，两者往往运用金属、珐琅、玻璃、宝石等多种材料加工，将实用性、观赏性融为一体，是特殊的工艺品。乾隆帝将钟表赏赐给六世班禅及其随从，也是对其"恩逾常格"的表现。这是已知"西洋奇器"被输入西藏的最早记载，其意义非同寻常，它促成了雪域高原经过清廷这一中介而接触到西方文明，这在客观上对推动西藏社会的进步起到了一定作用。至今在西藏还保存着法国 19 世纪制造的珐琅钟 [172]，这极有可能是清廷的赏赐品。

166. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 177—178 页。

167. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 275 页

168. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 51。

169. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《清初五世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，1998 年版，第 8 页

170. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1716 页。

171. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1699—1700 页。

172. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 199—201 页、第 230—231 页。

173. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来

五、玉石、玻璃器对西藏的输入及其影响

有清一代，玉器自始至终被作为最高规格的赏赐品给予西藏上层，其品种、数量颇为可观。如崇德八年（1643年）五月初五日皇太极给达赖喇嘛等的敕书，赏赐五世达赖及其他藏传佛教上层人物的礼品中，玉器就达三十五件（玛瑙杯四、水晶杯七、玉杯二十、玉壶四）[169]。清廷册封达赖、班禅等西藏上层人物，除颁赐金册、金印外，还颁以玉册、玉宝[170]，这显然与元明两朝颁赐玉印的做法一脉相承。

乾隆时期，宫廷玉器生产盛况空前，赏赐西藏上层玉器品种远非此前各朝可比。这时期赏赐给达赖、班禅及其他西藏上层人物的玉器，除瓶、壶、碗、盘一类器皿外，还有佛像、铃、杵、如意、数珠、玉带、鼻烟壶、玉山子以及玉鞍这类稀有珍贵的物品；除一般意义上的青玉、白玉、碧玉等玉制品外，还有用玛瑙、水晶、翡翠、琥珀等材料加工的陈设品。这一时期的史料档案中频频发现有关赏赐西藏上层人物玉石工艺品的记载。如乾隆二十七年（1762年），八世达赖坐床，乾隆帝颁赐的礼单中即含有玉石器六件（玉把碗一个、青玉如意一柄、玉扁方壶一把、青玉花瓶一个、岩石花架一对）。[171]在传世的清代玉制品中，玉鞍是极为罕见的。清廷也曾将其作为礼品赏赐给达赖、班禅等西藏上层人物。如乾隆四十四年（1779年）六世班禅赴京途中及次年于承德依清旷殿谒见乾隆帝，两度获赐“玉鞍一副”[172]，这不由令人联想起元代藏传佛教领袖必兰纳失里所拥有的玉鞍。此外，清代玉如意也被大量赏赐西藏上层，乾隆时期在加赏的物品当中往往有“玉如意一柄”[173]，这在乾隆中期已成定例。此后，清廷赏赐品中必备玉如意或嵌玉如意一柄，这样致使内地礼仪习俗也传至西藏。20世纪50年代，十四世达赖还将玉如意献给毛泽东主席[174]。

乾隆时期玉佛被赏赐给西藏上层，也见于档案记载。如乾隆二十六年（1761年）皇帝为庆贺八世达赖喇嘛呼毕勒罕明现之喜而颁赏礼品，其中即包括释迦牟尼玉佛一尊[175]。

西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1708—1709页。

174.朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版，图89。

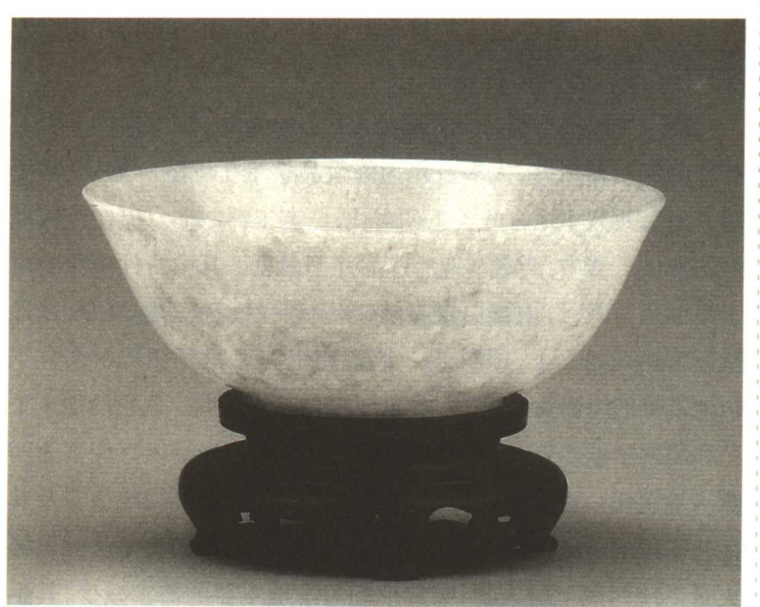
175. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1693页。

176. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001年版，第51页。

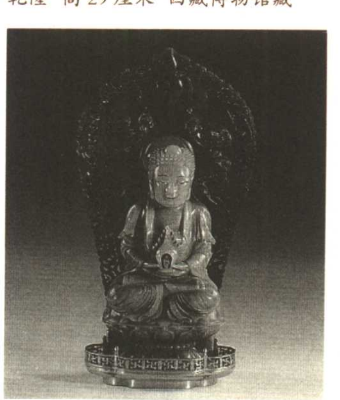
177.中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001年版，第316页。



[图48] **青玉铃杵** 清乾隆 铃高16厘米 直径9厘米 杵高10厘米 布达拉宫藏


[图 49] **翡翠碗** 清乾隆 高 6 厘米 足径 7.3 厘米 座高 4.5 厘米 现藏于西藏


[图 50] **玉雕释迦牟尼佛像龛** 清乾隆 高 29 厘米 西藏博物馆藏


[图 51] **玉雕释迦牟尼佛像** 清代 高 26 厘米 西藏博物馆藏

现藏于西藏的玉制品以乾隆朝数量最大，琢制最精，其中部分玉器可与档案记载相印证。如现藏布达拉宫的青玉铃杵[图 48]即与档案所记相吻合[176]。此外，还有更多的未见于史料档案记载的，或记载不详的传世玉石珍品。如西藏博物馆藏带有“乾隆御制”篆书款的翡翠碗[图 49][177]、透雕花鸟纹玛瑙壶、青玉包金靶碗、带有乾隆御题的玉雕释迦牟尼佛像龛[图 50]，以及虽无款识但显然带有乾隆玉雕工艺作风的玉雕释迦牟尼佛像[图 51]等[178]。这些西藏传世的乾隆玉器虽然只是赏赐给西藏上层玉器中很少的一部分，但它们仍然显示了内地玉器的丰富内涵，传递出内地玉文化的强烈气息。

乾隆以后各朝赏赐给西藏上层的玉器也有传世，现藏西藏博物馆的嘉庆时期宫廷制作的一对白玉碗即是[179]。史料档案中也留下了相关记载：嘉庆十四年(1809 年)十一月初一，嘉庆帝五十万寿，九世达赖喇嘛遣使庆贺，获赏的礼品中即有玉佛一尊、玉如意一柄、云产石珠一串、玉石器一件[180]。道光及以后各朝依然将玉器

178. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，图 124、100、38、37。

179. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 315 页。

赐给西藏上层，现存西藏的就有不少未加款识的玉制品，其中大部分应当属于清廷的赏赐品。

传入西藏的玉制品主要满足上层社会所需，除少量供上层人物作为实用器皿外，大多数作为陈设品供奉于寺院。据《汉藏史籍》记载，西藏本地自吐蕃王朝时代，已有玉器制作。但在西藏现存的传世玉器中，西藏本地所产的并不多见。其中一件清代的白玉酥油供灯[181]，灯内镶白银，外嵌珊瑚和绿松石，器壁较厚，其外壁嵌饰的绿松石上，琢制了一个汉字团寿字，这种团寿字来自于内地常见的织锦及金银器、瓷器、珐琅等工艺装饰。从它的加工工艺和团寿字被横置嵌饰的细节判断，这件白玉酥油供灯应当为西藏本地制作。由此可以看出，西藏玉器工艺也受到内地玉器及其他艺术影响。这种影响或许还存在负面效应，即因内地优质玉器大量供应西藏上层人物，导致他们对本地玉器的需求减少，其生产自然相应萎缩。

清代宫廷玻璃生产自康熙三十五年(1696年)建立玻璃厂起，直至晚清，基本上持续不断。康熙中期，清廷聘请西洋技师参与宫廷玻璃厂的生产管理，使这时期的宫廷玻璃工艺达到了较高水平，并在造型、装饰上融入了西洋艺术因素。雍正宫廷玻璃生产得到进一步发展，乾隆时期达到了历史的高峰。在这样的前提下，宫廷玻璃器也连同瓷器、珐琅器一道被作为礼品赏赐给西藏上层。

据档案记载，雍正年间，宫廷玻璃器已传入雪域。雍正十二年(1734年)九月二十四日，雍正帝问五世班禅病愈情况，赏赐其玻璃珐琅碗、壶等物。[183]乾隆朝，清廷赏赐达赖、班禅等上层人物的玻璃器大幅度增加，数量已不亚于瓷器。从档案中保存的数份乾隆帝赏赐给达赖、班禅等上层人物的礼单中可知，乾隆朝宫廷的单色、套料及彩色、刻花等玻璃品种，均曾输入西藏，造型、装饰尤为多样。如乾隆二十七年(1762年)八世达赖坐床，乾隆帝赐玻璃器十四件，其中包括玻璃五供一份、透明玻璃大花盘一对、起花黄玻璃香炉一个、起花黄玻璃碗一个、起花黄玻璃橄榄瓶一对、玻璃架一对[184]。乾隆四十三年(1778年)，八世达赖受比丘戒，

180. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1753页。

181. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000年版，图76。

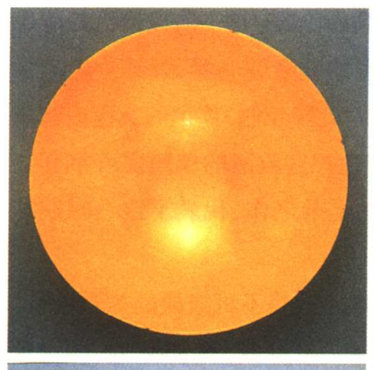
182. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994年版，第1898页。

183. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1699页。

184. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1708页。

185. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第230页。

186. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第136页。

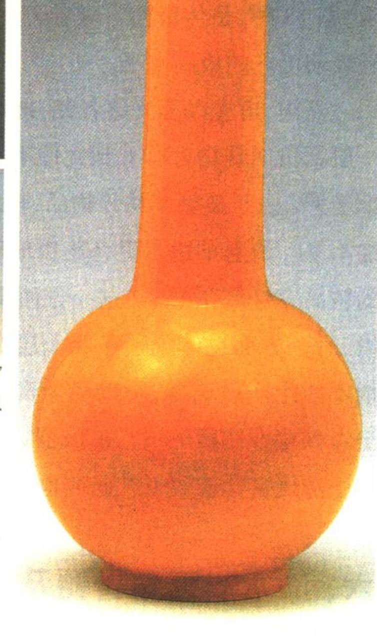




[图 52] **黄色玻璃花口碗** 清乾隆 高 7 厘米 口径 20.2 厘米 足径 6 厘米 西藏博物馆藏



[图 52] **黄色玻璃盘** 清乾隆 高 4.2 厘米 口径 17.5 厘米 足径 10.5 厘米 西藏博物馆藏



[图 52] **黄色玻璃瓶** 清乾隆 高 22 厘米 口径 3.8 厘米 足径 6 厘米 西藏博物馆藏



[图 53] **蝙蝠团寿字套红碗** 17 世纪 布达拉宫藏

乾隆帝赏赐物品中有红玻璃鹰架五件、玻璃灯笼一对[184]。乾隆四十五年(1780 年)七月二十一日，六世班禅进京朝觐，首次于承德依清旷殿谒见乾隆帝时，获赏的玻璃器达三十件，其中碗、盘、瓶各十件[185]。在此前，即同年元旦，乾隆帝为表庆贺赏赐六世班禅玻璃香炉盒一套、珐琅玻璃瓷器六对、玻璃灯笼一对[186]。此后的三年中(乾隆四十六年至乾隆四十八年)，乾隆帝又先后赏赐八世达赖和六世班禅及其他西藏上层人物以玻璃器，其中八世达赖获赐玻璃器共二十七件[187]。有时仅赏玻璃器而无瓷器。

据对史料档案的记载统计，乾隆二十七年至四十九年是清廷

187. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1712 页—1716 页。其中包括花瓶一只、玻璃茶瓶一个、茶色玻璃碗一个、赤红玻璃碗一对、赤红玻璃花瓶一对、素色玻璃鼻烟壶四个、蓝莲玻璃碗一对、黄玻璃碗一对、红玻璃花瓶一对、玻璃香炉一只、玻璃鼻烟壶六个、蓝色玻璃花瓶一对、蓝色玻璃碗一个。

188. 中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 310、311 页。

189. 西藏布达拉宫管理处编:《布达拉宫》，中国旅游出版社，2003 年版，第 157 页。

190. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府

赏赐西藏上层人物玻璃器频率最高的阶段。这一阶段恰恰是清代宫廷玻璃生产的繁盛期，西藏传世的乾隆玻璃器，大部分应产自这一时期。现藏西藏博物馆的带有“乾隆年制”款识的黄色玻璃花口碗、盘、细颈瓶[图 52]以及布达拉宫收藏的蝙蝠团寿字套红碗[图 53]，是传世清宫玻璃器的上乘之作，代表了这一时期宫廷玻璃工艺的最高水平。

嘉庆、道光以至光绪各朝，玻璃往往是不可或缺的加赏物品。一般朝贡回赏均含有五到九件不等的玻璃器，多为碗、盘、瓶及鼻烟壶。由于玻璃属易碎物品，较之瓷器更易破损，其运输保管更加不易。清廷不远万里将珍贵玻璃器运往西藏，并且有为数不少的精品完好保存至今。这一方面反映了清廷对西藏上层人物的优崇，另一方面也体现了藏族上层对玻璃制品的珍视，因为西藏本地不能生产玻璃器，物以稀为贵，对之珍爱有加，自在情理之中。至今保存在西藏的清宫玻璃器，大多可以与档案记载相互印证，对于清代宫廷玻璃工艺研究也具有十分重要的价值。

六、漆木、牙角骨器及其他工艺对西藏的输入及其影响

与前述丝绸、瓷器、金属、珐琅、玉石、玻璃器相比，清代传入西藏的漆木器相对较少。由于西藏本地有着悠久的木工艺品制作传统，尤其以根瘤碗（扎木扎雅碗）及木雕制品独具特色，甚至有不少被贡入清廷，因此清廷较少将木工艺品赐给西藏上层。传入西藏的木工艺品多数是作为金银、珐琅、玉石等工艺品的外包装、底座以及与佛像相配套的佛龛等。如现藏布达拉宫由清廷所赐的青玉铃杵，其外包装即为原配的木套盒，设计精巧，制作考究，不失宫廷工艺风范。此外，还有一对紫檀木座，为带“乾隆御制”款的翡翠碗的底座，也应是与碗同时传入西藏的。

据清宫档案记载，清廷赏赐西藏上层的佛像不计其数，其中一部分配以佛龛。如乾隆将佛像配以佛龛一同赏赐给六世班禅，

关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1926、1927、1933、1956 页。

191. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 317 页。

192. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 326 页。

193. 西藏自治区文管会编：《西藏文物集粹》，紫禁城出版社，1992 年版，第 86 页。

194. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 54。图注中称此龛为家庭供奉的藏式佛龛，未言及收藏处、产地。依据一般的分类，藏式佛龛指覆钵塔式，而将仿汉地建筑样式的佛龛称为汉式。

195. 张鹰编：《脱模泥塑》，重庆出版社，2001 年版，第 23、25、66 页。

其随行人员在返藏时因行李沉重而留下的物品中就有“紫檀镶珐琅龛九座(内供佛九尊)、紫檀六方龛三座(内供佛三尊)、楠木桃龛九座(内供佛九尊)”。■西藏罗布林卡藏有乾隆年间宫廷造紫檀木雕百宝嵌佛龛,系档案中所说的“三殿式龛”,内供三尊长寿佛■。西藏还藏有鎏金铜三殿式佛龛■,从工艺作风上看,当属清中期宫廷造作。从龛内造像身体平板的特征看,此龛及造像也当产自清廷。这类佛龛传入西藏,对西藏佛龛的制作也产生了相应的影响,甚至有不少泥质或陶质小佛像(擦擦)在形式上吸收了内地宫廷佛龛的造型和装饰。如西藏在18世纪制作的释迦牟尼佛、绿度母等小型泥塑■,主尊或置身于仿内地建筑的亭式龛内,或置身于重檐楼阁式龛内,脊饰龙纹,有的周围还衬托祥云纹,具有鲜明的内地艺术特征。擦擦上出现内地佛龛在乾隆时期十分流行,应与清宫为佛像配以各式仿建筑造型的佛龛赏赐西藏上层有关。

除佛龛外,木雕佛像、坛城一类大型木制工艺品,也被传入西藏。布达拉宫内供设的内地楼阁式大型坛城及木雕牌楼即为乾隆帝所赐。此外,如木碗一类小件木制器皿,清廷也偶有赏赐,八世达赖坐床,乾隆帝还赏木碗一只■。

清代档案中有关漆器赏赐西藏上层的记载时有所见,顺治五年(1648年),为敦请达赖喇嘛来京,清廷分别赏赐五世达赖和四世班禅玲珑金漆鞍各一个,赏赐诺们罕俾金漆撒袋一副及玲珑金漆剑一柄■。乾隆四十五年(1780年),六世班禅朝觐,于途中及承德依清旷殿首次谒见乾隆帝时亦曾获赐雕花红漆小盒一对和雕漆圆盒一对■。嘉庆十八年(1813年),敕谕七世班禅年班回藏存问颁赐有黑漆碗六件■。此外道光三年、六年、八年、十年、十六年也先后赏赐十世达赖以雕漆盒、黑漆盖碗等漆器■。从档案中这些零星的记载得知,清初赏赐给西藏上层的漆器均系鞍马、撒袋这类游牧民族生活用品,中后期则为小件实用器皿。

清代传入西藏的漆器在传世品中较为鲜见,布达拉宫收藏的剔红坛城[图54]■,是清代传世雕漆制品中制作最为精细的佛教

196. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册,中国藏学出版社,1994年版,第1699页

197. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《清初五世达赖喇嘛档案史料选编》,中国藏学出版社,1998年版,第16页。

198. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996年版,第119、230页。

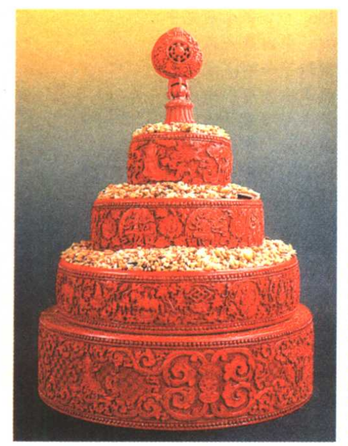
199. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册,中国藏学出版社,1994年版,第1926页

200. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册,中国藏学出版社,1994年版,第1785—1793页

201. 西藏布达拉宫管理处编:《布达拉宫》,中国旅游出版社,2003年版,第153页

202. 甲央、王明星主编:《宝藏——中国西藏历史文物》第五册,朝华出版社,2000年版,图62。

203. 甲央、王明星主



[图 54] 剔红坛城 清代 布达拉宫藏



[图 55] 漆褙粑盒 清代 通高 25 厘米 现藏于西藏



[图 56] 木果盒 清代 通高 10 厘米 口径 19.3 厘米 现藏于西藏

供器。它由四层雕漆轮圈构成，顶部置法轮，表面雕刻八吉祥、五妙欲等纹饰，由其雕琢工艺判断，这件雕漆坛城应当产自清廷。

尽管内地输入西藏的日用漆木器相对较少，但也产生了一定的影响。西藏上层人物使用的漆木器即受到内地工艺品装饰的影响。如漆褙粑盒[图 55][202]，赭地绘金色纹饰，盖上以三团龙间缠枝花纹，盒身绘变体回纹间折枝竹，均为内地纹样组合而成，画工粗放，别具一格；另一件高档木果盒[图 56]，造型与内地盒的形制无异，盒身与盖外口沿绘卷草，盖面中心绘红荷、绿叶、水草[203]，具有写实风格，当是受到了内地器物上常见的“把莲”(一束莲)装饰的影响。西藏的木果盆上还绘有云龙纹[204]，也是自内地团龙纹装饰移植而来的。现藏台北故宫的盛装嘎乌的木胎红漆盒，系乾隆六十年(1795 年)七世班禅所呈献，盒身描绘花卉纹，其花瓣与卷叶的形态，一望可知，是移植自内地的装饰。

清代采用象牙、犀角、动物骨骼等材质雕琢的工艺品，也曾被

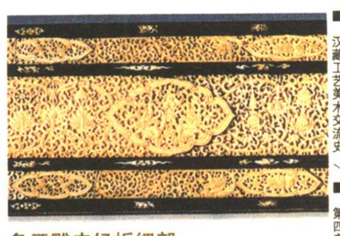
编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 72。

204. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 71。

205. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第 120 页，图 43。

206. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第

[图 57] 象牙雕夹经板 清代 高 4 厘米 长 65 厘米 宽 11 厘米 西藏博物馆藏



象牙雕夹经板细部



象牙雕云龙纹多穆壶壶口冠状饰细部



[图 58] 象牙雕释迦牟尼佛像 清代 高 29 厘米 西藏博物馆藏

[图 59] 象牙雕云龙纹多穆壶壶口冠状饰 清代 高 43 厘米 西藏博物馆藏

112 页，图 39。

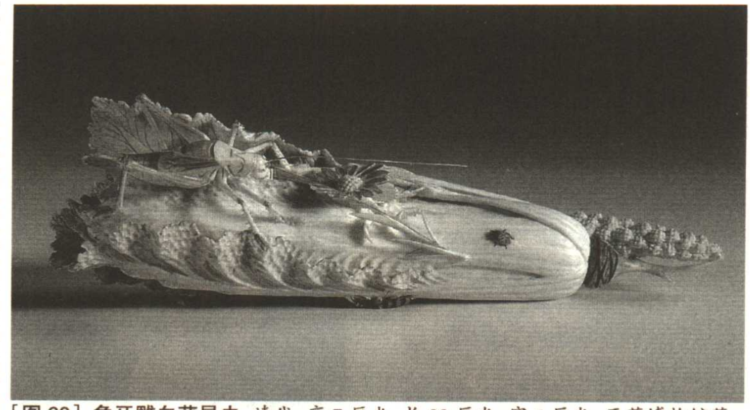
207. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 322—324 页。

208. 上海博物馆编：《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第 216 页，图 126。

209. 中国历史博物馆、西藏博物馆编：《金色宝藏——西藏历史文物选萃》，中国藏学出版社，2001 年版，第 313、314 页。

210. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000 年版，图 77。

211. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 6 页。



［图 60］象牙雕白菜昆虫 清代 高 7 厘米 长 22 厘米 宽 6 厘米 西藏博物馆藏



［图 61］犀角雕仕女纨扇纹杯 清代 高 12 厘米 口径 16×11 厘米 底径 5.5×4.5 厘米 现藏于西藏



［图 62］犀角雕龙纹杯 清代 高 13 厘米 口径 21×11.7 厘米 底径 6×5.6 厘米 西藏博物馆藏

清廷赏赐西藏上层。象牙、犀角雕刻虽然稀有珍贵，但在西藏传世的工艺品中仍占一定比重，其中多为内地也不多见的珍品。如现藏西藏博物馆的象牙雕夹经板［图 57］[205]、象牙雕释迦牟尼佛像［图 58］[206]、象牙雕云龙纹多穆壶［图 59］[207]、象牙雕白菜昆虫［图 60］[208]、犀角雕仕女纨扇纹杯［图 61］、犀角雕龙纹杯［图 62］[209]等，这些雕琢精美绝伦的宫廷工艺品无不散发出浓郁的内地工艺文化气息。仅象牙夹经板镂雕的内地装饰纹样就令人目不暇接，具有独特的装饰意味；而用染象牙雕琢出的昆虫白菜则十分写实传神。前述两件犀角杯，一为绘画式装饰，另一为仿商周青铜图案，均从不同侧面体现出内地工艺文化的深厚内涵。

在西藏传世的骨雕制品中，有许多将内地纹样与藏传佛教装





骨衣装饰

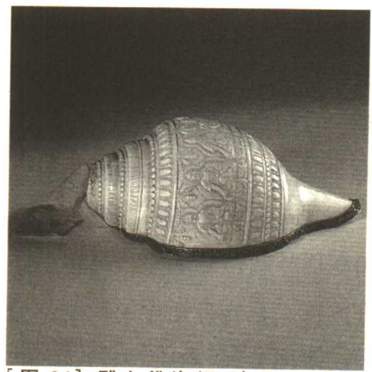


[图 63] **骨衣** 清代 胸饰长 48 厘米 宽 56 厘米 袖饰长 29 厘米 宽 12 厘米 围裙长 86.5 厘米 宽 80 厘米 现藏于西藏

饰集于一体的。其中一件用于密宗仪式佩戴的“骨衣”[图 63][210]上，可以看到内地的凤凰牡丹、穿花龙、披帛仕女等典型的内地纹饰，雕琢工细，极有可能是内地宫廷所造。倘若为西藏制品，则反映出藏族工匠对内地装饰艺术十分了解，对其刻画驾轻就熟，汉藏艺术融合已达到了炉火纯青的地步。

清代珊瑚、海螺、椰壳、玳瑁、葫芦等材料的雕刻工艺品也有少量被清廷赏赐给西藏上层，这在档案中也留下了相关记载。乾隆四十三年(1778 年)，清宫造办处奉旨用白海螺等做八吉祥及七珍、八宝备赏班禅[211]；乾隆四十四年(1779 年)运往热河的备赏六世班禅的清单中即有金里玳瑁碗四件[212]。这些雕刻品传世的有：现藏西藏布达拉宫管理处的内刻乾隆题赞的雕七佛海螺[图 64]、西藏博物馆收藏的珊瑚雕仕女凤凰摆件[图 65]等[213]。

这类传入西藏的特殊雕刻工艺品由于其数量较少，流传范围



[图 64] **雕七佛海螺** 清乾隆 高 18.5 厘米 宽 10.5 厘米 布达拉宫藏



[图 65] **珊瑚雕仕女凤凰摆件** 清代 高 11 厘米 宽 14 厘米 西藏博物馆藏

212. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 119 页。

213. 上海博物馆编:《雪域藏珍——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，图 56、125。

214. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 41、42、150、178、231、243、281、285 页。

十分有限，影响力远不及丝绸、瓷器等工艺品。但是，正是由于这些材质不一、花样繁多、雪域罕见的工艺品先后不断传至西藏，供设于名寺古刹，与其他内地工艺品一道构成了一幅幅色彩缤纷的画卷，不仅装点了藏族上层人物的生活，也渗透到藏族民众的精神生活中，从而激发了藏族人民的创造力，加深了其对内地文化的亲和力。这一点在鼻烟壶的制作上得到了集中的体现。

鼻烟是明代晚期自西洋传入中国的物品，清初在北京得到流传。康熙时受西洋传入宫廷的鼻烟盒、鼻烟壶工艺的影响，清宫造办处开始制作鼻烟壶。此后吸闻鼻烟、制作鼻烟壶逐渐流传于内地民间，至乾隆时已十分盛行。据档案记载，乾隆朝鼻烟和鼻烟壶已被乾隆皇帝赏赐给达赖、班禅等西藏上层人物。[214]此后，清廷给予西藏上层人物的赏赐品中，鼻烟壶较常见。如乾隆三十年(1765年)，赐八世达赖喇嘛经师精制鼻烟壶一个。[215]乾隆三十一年(1766年)赏第穆呼图克图洛桑南木加景泰蓝鼻烟壶一个。[216]乾隆四十四年(1779年)四次赏六世班禅以鼻烟壶。[217]乾隆四十八年(1783年)七月初七，赏六世班禅和八世达赖玻璃鼻烟壶各四个，诺门罕阿旺楚臣玻璃鼻烟壶两个，这是乾隆朝赏赐西藏上层鼻烟壶数目最大的一次。[218]乾隆四十五年(1780年)，还赏六世班禅及其随从以鼻烟[219]。西藏上层人物开始吸闻鼻烟应当是在这一时期，清廷赏赐西藏上层鼻烟壶数目的增加正是顺应这种需求。

此后，清廷仍持续不断赏赐达赖、班禅等上层人物各种材质的鼻烟壶，以玻璃制品为多。嘉庆、道光、同治、光绪各朝档案中均有关于赏赐鼻烟壶及鼻烟的记载，直至清末十三世达赖也获赐鼻烟壶。十三世达赖进京时，其随从至少四次购买鼻烟壶，“至正阳门外宴宾楼购买烟壶、瓷器等物”[220]。吸闻鼻烟的习俗由内地传入西藏之后逐渐流行，也影响到西藏周边地区，尼泊尔(廓尔喀)也受这种风习的影响，甚至将鼻烟壶作为礼品入贡清廷。[221]

因此，笔者认为藏族开始吸闻鼻烟并制作鼻烟壶当是在乾隆中期，嘉庆、道光至清末、民国一直流行。藏族鼻烟壶的形制十分丰富，用料往往就地取材，因地制宜，多用金属、木质、牛角、鹿角、

215. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1701页。

216. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册、中国藏学出版社，1994年版，第1992—1993页。

217. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第13—108页。其中三件为玻璃鼻烟壶、金鼻烟壶和宝石鼻烟壶

218. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994年版，第1715页。

219. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第241页。

220. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《清末十三世达赖喇嘛档案史料选编》，中国藏学出版社，2002年版，第318页。

221. 参见吴丰培辑:《清代藏事奏牍》，中国藏学出版社，1994年版。

骨质、珊瑚、松石等制成，其中小型瓶式制品多受内地鼻烟壶形制影响，[222]而以整只牛角制作的形体较大且以金属、宝石镶嵌镂雕作为装饰的鼻烟壶，则更显示出藏族工匠的聪明才智及艺术创造力。清代鼻烟壶已发展成为西藏独具特色的工艺品种。20 世纪 50 年代，十四世达赖曾将牛角鼻烟壶赠送毛泽东主席。



［图 66］布达拉宫藏象牙雕、玛瑙、玻璃、牛角、青瓷等质地鼻烟壶 17 世纪

清代传入西藏的内地鼻烟壶至今仍有不少传世[223]，与西藏当地制品做一类比，可以看出汉藏鼻烟壶工艺既有着内在的联系，又具有各自的民族特色。现藏布达拉宫［图 66］和青海塔尔寺的鼻烟壶就有象牙雕、青花瓷、玻璃、珊瑚、玛瑙、牛角等多种材质，造型、装饰变化丰富，形形色色的汉藏鼻烟壶，传递着东西方文化交流、汉藏艺术融合的信息，在 17 至 20 世纪东西方艺术史上写下了一段佳话。

除此而外，在西藏的皮革制品上也留下了内地艺术影响的印迹。皮制器皿是西藏独具地方特色的工艺品，它不可避免地受到了内地装饰的影响，在一件牛皮盘上绘有变体太极图[224]。西藏太极图装饰可以追溯到吐蕃王朝时代，大昭寺木藻井，古格王国的托林寺壁画[225]、明清金属法轮上均装饰这一图形。

嘎布拉鼓也是西藏特殊的宗教工艺品，常见的嘎布拉鼓，鼓体用人头盖骨制成，双面蒙皮，它是藏传佛教特有的法器。北京民族文化宫收藏的班禅入贡清宫的象牙嘎布拉鼓[226]，鼓体为象牙，铜制鼓箍，嵌饰宝石；缀以三角形镂花镶宝石金盒和缀宝石丝带，这是藏传佛教器物惯常采用的装饰。然而其鼓面却以金汁绘龙穿花纹，这种纹样显然是受到内地装饰的影响。另一件八世达赖所贡嘎布拉鼓[227]，其飘带一端呈如意云头型，这也是受到内地如意或如意形装饰的影响。

七、佛经、敕书等在西藏的流传及其对装饰艺术的影响

清代各朝，尤其是康熙、雍正、乾隆时期，均缮写、刻印数目可

222. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 115、118。

223. 西藏布达拉宫管理处编：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996 年版，第 188 页。

224. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第五册，朝华出版社，2000 年版，图 59。

225. 阿旺格桑编著：《藏族装饰图案艺术》，西藏人民出版社，1999 年版，第 190 页。

226. 朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999 年版，图 49。

227. 朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999 年版，图 53。

观的佛经，用于供奉、诵读、赏赐藏传佛教寺院及其上层人物。在清朝档案中屡见有关赏赐西藏上层佛经的记载，除一般情况下赏赐佛经外，每逢达赖、班禅圆寂，清廷祭奠赏赐品中必有佛经[228]。清廷所赐佛经，往往注重装潢，现藏布达拉宫乾隆帝颁赐的沥金书《大般若经》[229]，代表了清代宫廷佛经装潢艺术水平。

这类具有汉藏艺术融合特征的佛经传入西藏，对西藏的佛经装潢产生了一定影响。这一时期，西藏佛经效仿清廷佛经，多衬以丝织经帘，以丝织经袱包裹。此外，在版式、文字、插图、包装形式上，也借鉴、吸收了内地经书的做法。如六世班禅献给清廷的《白伞盖经注》[230]，经页开本为贝叶式，以满、汉、蒙古、藏四体字书写；汉字经文首页绘三尊藏传佛教护法神像，然而其周围环绕海水江崖、祥云等内地习见的纹饰；佛经上下无护经板，而以木匣盛装，这些显然与内地书籍装潢直接相通。

清朝中央政府对西藏的管理较之元明两朝得到全面的加强，西藏地方与中央政府之间的往来十分频繁，作为传递信息的文书也随之显著增多。其中，清廷颁发给西藏上层人物的圣旨、敕谕、册宝等，占有相当比重。这类物品的装饰、加工往往十分考究，至今仍有大量传世。其中，圣旨、敕谕多为黄色纸质，饰以描金云龙纹，不同时期的云龙纹形态、布局各具特色。有的将云龙纹饰于纸

228. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994年版，第1941、1961页。

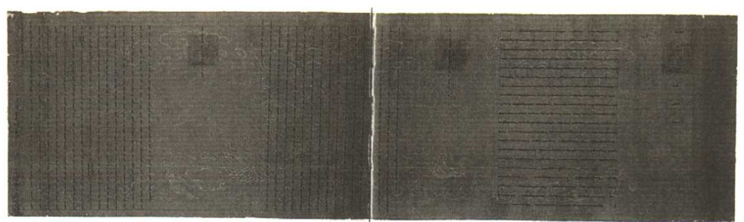
229. 西藏布达拉宫管理处编：《布达拉宫》，中国旅游出版社，2003年版，第159页。

230.朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版，图42。

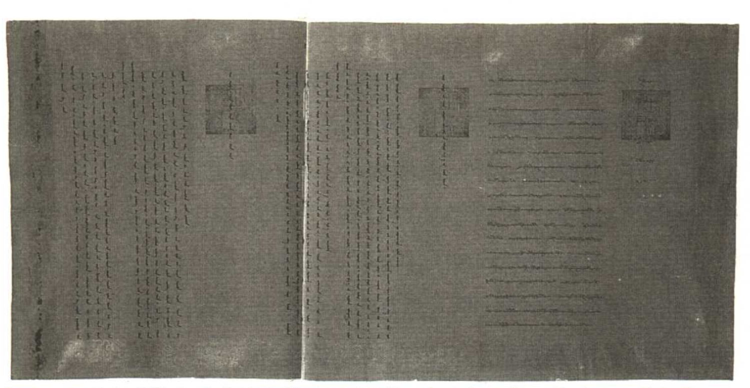
231.朱晓明、索文清主编：《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅史料文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》，朝华出版社，1999年版，图2、8、12。



[图67] 清世祖颁给四世班禅的圣旨 清顺治二年（1645年） 长187厘米 宽49.3厘米 西藏自治区档案馆藏



[图68] 清高宗给七世达赖转世灵童的敕谕 清乾隆二十七年（1762年） 长150厘米 宽82厘米 西藏自治区档案馆藏



[图 69] **清宣宗给十世达赖转世灵童的敕谕** 清道光二十一年（1841 年）长 180 厘米 宽 102 厘米 西藏自治区档案馆藏

面的中心，有的将其作为二方连续的边饰，布局或疏朗，或满密，无不体现出清代皇家装饰艺术的风范。如清世祖颁给四世班禅的圣旨[图 67]，清高宗给七世达赖转世灵童的敕谕[图 68]，以及清宣宗给十世达赖转世灵童的敕谕等[图 69][231]，既具有很高的史料价值，也具有独特的艺术价值。这些文书多以满、汉、蒙古、藏四体字书写，满、汉、蒙古文为竖写，藏文为横书，但在整体上却十分和谐统一。这应归功于其装饰纹样的布局、同一墨色、印章的使用及编排的巧妙。

清代颁赐西藏的文书，也有采用丝织材料的。如清圣祖册封五世班禅的谕旨[图 70]，以黄缎为地，幅面开本形式是采用藏族奏书的样式，其上墨书藏文，并以织金缠枝莲寿字纹锦镶边，装潢更为富丽。



[图 70] **清圣祖册封五世班禅的谕旨** 清康熙五十二年（1713 年）长 300 厘米 宽 79 厘米 西藏自治区档案馆收藏

这时期颁发给达赖、班禅的玉册、金册，也往往采用与纸本文书相接近的表现方式，而装饰、加工更为考究。由于这类物品的特殊功用，较之其他传至西藏的工艺品，更加受到珍视，其影响力非寻常物品可比，它们所承载的清廷装饰艺术也相应得到更广泛的传播。此外，清廷还将御书匾额赠给西藏名寺古刹[232]，布达拉宫东大殿至今还悬挂着同治皇帝所赐“振锡绥疆”金字匾。乾隆等历朝皇帝还赐给达赖、班禅等藏传佛教上层人物御笔福寿字，以示恩崇[233]。这些物品均经过精心的加工，其影响自不待言。

232. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1994 年版，第 1955 页。

西藏的建筑彩画也受到内地艺术的显著影响，从图案布局、色彩到纹样题材上，都打上了内地艺术的印记。其中以布达拉宫的建筑彩画最为瑰丽■，彩绘样式富于变化，体现出内地艺术特征的纹饰比比皆是。此外，西藏曲松县的拉加里王宫夏宫，“正、厢房门窗皆设计成汉式格子棂窗及板门式样，正房明、次间辟有板门14槽，门上垂檐及窗楣均镂刻、彩绘有牡丹、莲花、凤凰、卷草等图案，一派汉式风格”■。这类建筑有可能是有内地工匠参与建造的，因而其装饰直接仿自内地的建筑装饰。

清代在雪域生活的内地汉、回族商人、军人等，也留下内地艺术的印迹。在拉萨北郊的回族墓地，保存有清代墓碑，多为内地传统样式，碑首上装饰团寿字、蝙蝠、卷草、回纹、梅花点、花瓶，两侧刻出假匾和对联，碑文标明墓主的籍贯有：陕西、四川、甘肃。拉萨北郊的汉民墓地，有一守陵小屋，内有壁画，绘宝瓶、寿星、虎等，据《大清西竺义碑记》载，此墓地是在乾隆十年（1745年）购置的。汉人墓碑上多饰梅花、蔓草、荷花、回纹等。其中一座同治时期墓碑，碑首刻五蝠捧寿，碑身两边刻“时与鹤同登，常邀月作伴”■。清朝内地驻藏官员及驻军还曾在拉萨创建关帝庙。西藏文管会保存的乾隆五十八年铸磨盘山关帝庙铜钟■，钟上除铭文外，还装饰精致的花草、龙、狮子及书纸、笔筒、砚台一类博古图案。这些都是清代内地汉、回民众在雪域生息，并将内地民间装饰艺术传入西藏的重要物证。

概而言之，清代内地工艺美术在西藏的广泛传播和深刻影响，使汉藏文化艺术在元、明两朝奠定的基础上大幅度向前推进，对西藏艺术与社会生活的影响，至今仍迁延未消。现代西藏寺院、民间在服饰、器用等很多方面仍保持清代的样式，清代汉族装饰纹样被现代藏族人视为其民族装饰艺术■，汉藏艺术经过清代的交流与融合，已紧密地联结在一起，难分难解。

233. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第五册，中国藏学出版社，1993年版，第1936、1940页。

234. 马瑞田著：《中国古建彩画》，文物出版社，1996年版，图198、202。

235. 索朗旺堆主编：《错那、隆子、加查、曲松县文物志》，西藏人民出版社，1995年版，第106页。

236. 西藏自治区文管会编：《拉萨文物志》，内部资料，1983年印。

237. 西藏自治区文管会编：《拉萨文物志》，内部资料，1983年印，第154页。

238. 参见阿旺格桑编著：《藏族装饰图案艺术》，西藏人民出版社，1999年版。书中所绘图案多未言明时代出处。有很多是内地的龙、凤、花卉、寿字、八仙等汉地传统装饰，当是清代或近代作品。

第二节 藏传佛教艺术在内地的传播及其对工艺美术的影响

一、概说

清代西藏艺术传入内地的途径及传播方式与明代相同，仍以通过朝贡而传入内地的作品为多，这主要由于朝廷对藏传佛教的尊崇和利用，使藏传佛教艺术在内地得到了传播，从而影响到内地工艺美术的造型与装饰。

清代皇太极时，西藏格鲁派领袖五世达赖和当时控制西藏的蒙古和硕特部领袖固实汗，欲借新兴的满洲贵族的力量以改变格鲁派在当时的不利处境，进而确立其在西藏的统治地位，扩大格鲁派的影响力，因而主动与满洲统治者联系，进贡方物。清朝建立之初，达赖、班禅即遣使朝贡，表示臣服、恭顺。此后，西藏上层由频繁不定期进京朝贡，到乾隆初年遵从清廷的规定，达赖、班禅隔年一次，轮流定期按班朝贡，每年均从西藏向清宫进贡各种方物。道光二十年(1840 年)，清廷改定朝贡期，为隔两年一次，至清末，达赖、班禅朝贡基本上持续未断。

在例行朝贡之外，清朝皇帝生日、新皇登基等朝廷重大活动，达赖、班禅等都要遣使递丹书克(礼)；僧俗大小头目受封赏，赴京谢恩，也均敬献礼物；还有随书信附上的压书礼等。

清代早、中、晚期格鲁派领袖的三次入觐，使西藏艺术品大规模输入内地。顺治九年(1652 年)五世达赖入觐，所贡方物史料记载不详，而六世班禅入觐的贡物则有案可查，班禅除每次获赏后，均献谢恩礼佛像、佛衣、哈达、念珠等物外，在承德首次觐见礼和献给乾隆七十寿辰的贺礼，品种、数量均颇为可观。如仅珊瑚珠、蜜蜡珠，六世班禅就进贡四百多串 ■。首次觐见贡礼："洁白哈达，五十两重银曼扎，五穗内库哈达，其他三界法王宗喀巴佛像及金座，菩提树为架，表面饰有诸宝闪烁的双身

239. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998年版，第198页

240. 廖东凡著：《雪域西藏风情录》，西藏人民出版社，1998年版，第206页

胜乐金刚和四瑜珈佛像之靠背，释迦牟尼响铜佛像及各佛像之佛衣，一百两金袋一个、十两金条五十根、十两金包四十个、大藏香一百五十束、藏香一百五十束、珊瑚和琥珀念珠各一串、黄氆氇一匹、点花氆氇和紫色氆氇等九十匹，冰糖、印度枣、桃子等各一千，马鞍车一套、马一千匹、吉祥洁白哈达等。"这份贡礼可以说是西藏上层入贡清廷的最高规格的礼品。十三世达赖入觐贡礼及西藏其他上层人物入贡物品无出其右。

统览清代西藏上层人物以各种名义贡入清廷的物品，除马、金银、食物、药物、香外，主要品种有佛像、佛衣、唐卡、佛经、哈达、氆氇、金属制品（坛城、法轮、七政宝、八吉祥、塔、铃、杵、金刚橛、马鞍、刀、剑、壶、瓶）、骨制品（嘎布拉碗、鼓、号、骨衣等佩饰）、佛冠、舍利、螺号、木碗、数珠（珊瑚、松石、青金石、蜜蜡、琥珀等质地）、靠垫、皮裘。其中入贡数量最大的是佛像和氆氇，其次是金属、骨质法器和各种数珠。与明代相比，朝贡的品种有所增加，如木碗（主要是用根瘤木剜制的扎木扎雅碗）、漆器等，这与清代西藏工艺美术自身的发展有关。

西藏传入内地的物品主要为宫廷享有，但因积年累月的朝贡，宫廷积聚的藏族工艺品数目一定不小，不是宫廷内部所能全部容纳消耗的。皇帝也将其中的部分物品赐予王公贵族，因而使西藏工艺品在宫廷之外得以流传。《红楼梦》一百零五回记宁国府被抄的物品中有氆氇三十卷[240]，也从一个侧面反映了清代氆氇在在达官显贵中流传的情况。

西藏传入内地的物品至今仍有大量存世，主要收藏在北京故宫博物院、台北故宫博物院、承德避暑山庄博物馆。其中包括见于史料、档案记载的清代各个时期入贡的佛像、唐卡、佛经、法器、供器等，有的还贴有原清宫黄签，标明名称、贡者的身份和时间等。如五世达赖贡银茶壶、嵌珊瑚松石大坛城，六世班禅进金质宗喀巴像及金座、唐卡《六臂积光佛母像》、《白伞盖经注》、大利益铜铃杵、铁镀金马鞍，七世班禅进金嵌松石佛龛，九世班禅进银坛城，十三世达赖进银鎏金嵌珊瑚松石法轮，等等。而仍有很大一部分

贡品没有标识，有的品种还未见于档案及史料记载，如台北故宫所藏的象牙瓔珞衣、黑漆描红刻梵字大黑天像手串等。这些都反映了传入清朝宫廷的西藏艺术品，较为丰富多彩。

清代西藏朝贡物品的种类于早、中、晚期也有变化，反映了时代的变迁对朝贡的影响。如早期、中期，马是不可或缺的，这也是因历史上内地缺马，对马十分珍视而形成的惯例。晚清时期，内地进入近代社会，马在战争和生活中的重要性大大降低，于是马就从贡物中消失，而自始至终常见的则是佛像、法器一类藏传佛教艺术品。与此相应，早期贡物中常见的鞍具、撒袋、剑、甲胄一类马上民族喜爱的物品，也随着时间的推移而在贡物中逐步减少，以致消失。这与清代后期统治者生活方式已发生较大改变，不再如早期帝王那样重视游牧相关的狩猎活动有关。

清代西藏贡入清廷的艺术品，总体上看以佛像所占比重最大，而各类工艺品位居其次，这与清廷赏赐西藏地方的艺术品以各类工艺品占主要份额的情况有很大不同。西藏入贡的工艺品中又以法器、供器一类宗教用品居多，生活实用品较少；而清廷赏赐西藏的工艺品则以实用品为主，陈设品为辅。这一方面反映了西藏与内地之间的工艺美术生产在品种、数量、质量上的不平衡，另一方面也由于西藏朝贡方物，重在表达政治上对朝廷的归顺，正如明太祖朱元璋所言："不过表诚敬而已"[1]，并不在意其实际价值和功用。清廷对西藏的赏赐，量大物丰，除了表示对格鲁派的尊崇外，也是沿续元、明两朝的做法，注重满足西藏上层的实际生活所需，带有供应性质，所赐衣帽、靴袜、绸缎、布匹、银茶筒、银执壶、瓷茶碗等物，均是衣食所必备之物。两相比较，可以看出，西藏朝贡与清廷赏赐物品之间存在多方面的差异，其各自的影响范围、程度也自然有较大差别。

清代西藏艺术除了通过上述朝贡等方式，还因有大批黄教僧侣活跃于内地，而使藏传佛教艺术广为传布。与明代存在居京藏僧一样，清代也有大批藏传佛教僧人长住京师。清代皇帝尊崇藏传佛教格鲁派，在宫廷内广设佛堂，除遍布宫内各处的大小佛堂外，还有以中正殿为核心的专门为皇帝做佛事，并管理宫廷佛事的机构，这种机构包括十多座佛堂，其中就有藏僧为皇帝效力。

清代前期，朝廷为表示对格鲁派的格外尊崇，还出资在北京兴建或改建了藏传佛教寺院三十多所，如黄寺、雍和宫、嵩祝寺、香山昭庙等。这些藏传佛教寺院均有为数不少的藏僧，有些是遵从皇帝的旨意，直接由达赖派遣进京的。如乾隆年间雍和宫改为藏传佛教寺院，最初皇帝敕令从西藏派遣上师、阿阇黎。七世达赖遂派四位

大喇嘛为雍和宫显、密、明、医四大扎仓的上师，并且从拉萨三大寺和密院等处派十八名善知识前往协助，还“奉大皇帝之命，向北京献尖顶帽五百顶”■。清朝也如明朝，驻京喇嘛的生活用度由朝廷供给，并给喇嘛封授职衔和名号。居京喇嘛在传播藏传佛教的同时，也对汉藏艺术交流做出了贡献。有些喇嘛还身怀技艺，参与了宫廷和寺院的佛教艺术品设计、制作。清宫造办处档案中曾记载，珐琅作奉旨仿宜兴钵造黄地珐琅钵，器表饰梵文及吉祥草，雍正帝明令“其梵字着问喇嘛写”■。此外，也有西藏上层派遣的工匠进京为皇家献艺。乾隆九年（1744 年）“从西藏选送巴拉布匠六名，经奏留造办处三名，雍和宫三名”，他们曾在宫廷制作五方救渡佛母等物，居京数年后奉旨还家。■这些参与清宫藏传佛教艺术品制作的僧人及工匠势必对宫廷藏传佛教艺术造成一定的影响，进而影响到宫廷工艺的作风。他们往还于西藏与京师之间，如同康熙朝远赴雪域协助修建布达拉宫的内地工匠一样，均为汉藏艺术交流做出了重要贡献。

清前期统治者为加强对蒙古、藏民族的统治，采取了尊崇、利用格鲁派的施政策略，先后在沈阳、承德、五台山等地兴建格鲁派寺院。如清廷自康熙五十二年（1713 年）起至乾隆五十九年（1794 年），仅在承德就兴建了藏传佛教寺院十二座，其中普宁寺、普陀宗乘庙、须弥福寿庙是仿西藏建筑建造的，不仅在建筑样式上明显具有藏族建筑风格，而且内部陈设也具有藏传佛教艺术特征。其中乾隆四十五年（1780 年），为迎接六世班禅入觐而建的须弥福寿庙即仿照西藏的扎什伦布寺，内中的陈设供奉即大量采用来自宫廷佛堂的藏传佛教艺术品■。

清朝前期，由于统治者的推崇，藏传佛教在内地不断得到发展，至乾隆时达到鼎盛。乾隆时期清廷对蒙古、藏民族的统治得到更进一步的加强，与西藏格鲁派上层人物之间往来密切，加之乾隆帝本人对藏传佛教高度关注，对格鲁派高僧优崇备至，这些因素都促成了乾隆时期内地的藏传佛教势力迅速增长。内地藏传佛教寺院十分兴盛，藏传佛教艺术对内地的建筑、雕刻、绘画、工艺

241.《明太宗实录》卷八十八，转引自顾祖成著：《明清治藏史要》，西藏人民出版社，1999 年版，第 64 页。

242. 章嘉·若贝多杰著、蒲文成译：《七世达赖喇嘛传》，西藏人民出版社，1989 年版，第 301 页。

243. 朱家溍选编：《养心殿造办处史料辑览》第一辑，紫禁城出版社，2003 年版，第 251 页。“正月二十一日司库常保、首领萨木哈特持来宜兴钵一件。奉旨：着照此式样，将黄地珐琅钵做一件。钵身周围中间写梵字，画吉祥草。盖顶中间亦写梵字，凑圆周围亦画吉祥草。其梵字着问喇嘛写，先做样呈览，准时再做……”

244. 王家鹏：《藏传佛教图典》，文物出版社，1996 年版，第 524 页。

245. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996 年版，第 3、19—24、99、17 等页。

美术等均产生了全面的影响。承德的藏传佛教寺庙，除一座建于康熙时期外，其余均建成于乾隆时期，雍和宫、香山昭庙等京城藏传佛教寺院，多数也是在乾隆时期改建或兴建的。与此相适应，清代宫廷制作的藏传佛教造像，也以乾隆朝的数量最多，品种最为丰富；乾隆朝寺院壁画、唐卡等藏传佛画的绘制也盛极一时，仅乾隆帝本人的喇嘛装唐卡像，已知传世的就有十余轴■，分别收藏于北京故宫、雍和宫，西藏布达拉宫，沈阳故宫等处。由此，可见乾隆朝藏传佛教艺术影响之一斑。

乾隆朝工艺美术受藏传佛教艺术的影响，较之建筑、雕刻、绘画，更为显著。乾隆帝本人对工艺美术有着深厚的兴趣，对宫廷的诸多工艺造作，常亲自筹划、设计、监制，由于赏赐蒙古、藏上层的需要和乾隆帝自身对藏传佛教艺术的热衷，这时期宫廷藏传佛教工艺品的生产，可谓空前绝后。乾隆宫廷工艺奇技百端，无不用以造作各式藏传佛教工艺品。嘉庆时期宫廷工艺仍基本保持乾隆时期的作风，继续生产藏传佛教工艺品。自道光时起，宫廷工艺生产趋于衰落，藏传佛教工艺品的制作品种、花色也相对减少，但并未中止，因为对西藏上层的赏赐仍旧持续不断，还需制作藏传佛教工艺品用于赏赐。直到清朝覆灭，清代宫廷对于藏传佛教工艺品的制作，才宣告终结。

总体上看，清代生产的藏传佛教工艺品，在品种和数量上均超过了明代，反观前述在西藏收藏的各类宫廷工艺品即可明了。此外，在清朝北京、沈阳皇宫和沈阳实胜寺、北京雍和宫、承德外八庙等皇家佛堂、寺院也有大量珍藏。内地所藏的由清代宫廷生产的各类藏传佛教造像、法器、供器等，种类上较西藏所藏的更为丰富，形式上更富于变化，且有很多不宜运输，在西藏未见的体量巨大的物品，如紫禁城梵华楼掐丝珐琅塔。

清宫制作的藏传佛教工艺品可分为两类：一是从材料、工艺到造型、装饰，基本上模仿西藏制品的，有的甚至能做到与真正的藏式器物一般无二，且更为精致、华贵，如北京故宫收藏的银镶宝石藏式和好塔、铜镀金嵌松石法轮、嘎布拉鼓、天杖、金刚橛、巴苓■等；二是作品的基本形制与藏式器物相同，而在材料、制作工艺方面，与藏式器物存在明显的差异，而具有内地工艺特点。这类作品在总量上远多于前一类作品，品种几乎涉及到清代所有的工艺门类，采用丝织、刺绣、陶瓷、金属、珐琅、玉石、漆木等工艺制作的尤为多见。如法轮、坛城、铃、杵、转经筒等藏传佛教重要的法器、供器，西藏多以金、银、铜、铁为主要原料制作，并镀金，镶以松石、青金石、珊瑚、珍珠等；而清代宫廷除采用上述材料、工艺外，还利用内地工艺美术生产

发达、材料丰富、技术优越等条件，运用各种不同的材料和工艺手法制作出面目一新的作品。在造型和装饰上往往融汉藏艺术于一体，较之藏式器物更为别致，富于变化，在汉藏艺术交流史上写下了绚烂的篇章！

清代宫廷工艺，无论是法轮、坛城、铃、杵、转经筒、嘎布拉碗、嘎乌、八吉祥、七政宝等藏传佛教法器、供器，还是多穆壶、僧帽壶、奔巴瓶、甘露瓶、酥油茶筒等藏式实用器皿应有尽有，其造型的花样翻新，不一而足。

在装饰上，元、明时已在内地广泛流行的八吉祥、七珍、宝杵纹、梵文字、藏文字等藏族装饰纹样，在清代更为流行，无论是宫廷工艺，还是民间工艺都普遍采用。各个工艺门类的作品，都通过其装饰体现出藏传佛教艺术的渗透，不仅施之于宗教物品，在日用器皿的装饰上也得到反映，汉藏艺术融合的特点十分突出。

清代从宫廷佛堂到各地的藏传佛教寺院均陈设供奉的各类藏传佛教艺术品、日用器物上大量采用藏传佛教装饰，这在很大程度上促进了藏传佛教艺术在内地民间的传播，扩大了藏族艺术在内地的影响力。在北京、承德、沈阳、五台山等藏传佛教寺院相对集中的地区，民众能够更多地接触到藏传佛教艺术，进而将藏传佛教艺术融入到民间实用工艺品的制作中。八吉祥、七珍纹样在清代被作为吉祥图案广泛应用，即是明证。

由于清宫藏传佛教艺术品不仅仅在清代宫廷内生产，也由清宫造办处的下设机构（如为宫廷制造丝绸的江宁、苏州、杭州织造局，负责宫廷瓷器生产的江西景德镇御窑厂，承担粤绣、珐琅、钟表等加工任务的广东粤海关等）制作，这些远离京城的工艺美术品产地由于接受清廷的藏传佛教艺术订件，必然或多或少地接触到藏传佛教艺术，进而影响到这些工艺美术品产地产品的面貌。南京云锦中七珍、八吉祥、梵文、卐等纹饰，在丝织品装饰中所占比重要高于其他产地的丝绸，即不应排除是受到宫廷藏传佛教织物的影响，因江宁织造局大量承担织造供皇家藏传佛教寺院及赏赐蒙藏上层所需的锦缎。

246.Michael Henss The Bodhisattva -Emperior Tibeto -Chinese Portraits of Sacred and Secular Rule in the QingDynasty Part I, Oriental Art.No.3 [2001].

247. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，图 105、107、112、113、114、115、117。

248. 这在乾隆时期的档案中也留下了明确的记载：乾隆五十一年（1786 年）至五十四年（1789 年）间，“广东巡抚图萨布贡珐琅七珍八宝成副、珐琅奶茶碗三十个等”，“乾隆五十九年十二月四日两广总督长麟贡珐琅五供成份、珐琅七珍八宝成份等”。参见杨伯达：《清代广东贡品》，香港中文大学文物馆，1987 年版，第 113、17 页。转引自台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，第 39 页。

清廷对藏传佛教极为崇奉，至乾隆朝藏传佛教工艺品制作盛极一时。由于上行下效的作用，帝王趣味必然要影响到民间，民间也因而制作藏传佛教工艺品，自在情理之中。还有部分地方官为迎合帝王的趣味，也在民间订制藏传佛教工艺品贡入宫廷。[■]在远离藏传佛教中心的广东地区也受到了藏传佛教艺术的影响，并从事藏传佛教艺术品的加工，这种现象如同身在扬州的徽州盐商为迎接乾隆帝南巡而在扬州建造藏式佛塔，显示出藏传佛教艺术在清中期具有广泛的影响力。

清代藏传佛教寺院中常供奉金属、珐琅、瓷塑八吉祥，至乾隆中期，京城的道教元君庙已将八吉祥借作供物了。[■]藏传佛教艺术长期在内地传播，并为内地传统道教所接受，既表明西藏文化艺术在清朝内地已深入人心，也再一次印证了西藏与祖国内地之间的双向交流已久，在清代实现了更深层次的融合。

二、藏传佛教艺术对内地丝绸的影响

清代丝绸在受到藏传佛教装饰影响方面，较明代更为显著，装饰八吉祥、含七珍的杂宝纹屡见不鲜。八吉祥、杂宝纹是南京云锦中的代表性纹饰[■]，饰有八吉祥、杂宝纹的丝绸在内地和西藏均有传世，西藏唐卡镶边就有饰八吉祥、杂宝纹的锦缎[■]。1976年，在清代内蒙古荣宪公主墓出土的清代黄缎穿珍珠八团龙女袍[■]，前襟下幅部位的海水江崖纹中装饰含有藏族七珍中的珊瑚、火珠等纹饰。中央工艺美术学院收藏的清代绛紫地三蓝绣八宝牡丹纹百褶裙[■]，此裙前后两幅以牡丹为主纹，四角为八吉祥纹，别有意味的是八吉祥周围还装饰有道教的暗八仙纹，这组刺绣图案将象征富贵的牡丹与藏传佛教及道教纹饰集于一身，鲜明地传达出在内地藏传佛教纹饰已深入地渗透到人们的世俗生活当中，八吉祥为人们所熟悉和喜爱程度已经与牡丹相仿佛。三蓝绣流行于清代的中后期，这件刺绣作品表明以八吉祥为代表的藏传佛教图案在这一时期民众心目中已占有重要地位，成为他们表达美好生活愿望的象征。显然，八吉祥的宗教意味在内地已被淡化，而演变为具有

249.（清）吴振棫：《养吉斋丛录》："都人崇奉元君……为乾隆三十六年所供，又供盖、鱼、罐、花……为一分，名八宝吉祥。"转引自周丽丽：《八吉祥纹新探》，《上海博物馆集刊》第四集，上海书画出版社，1987年版。

250. 徐仲杰著：《南京云锦史》，江苏科学技术出版社，1985年版，第136、137页。

251. 西藏自治区文物管理委员会编：《西藏唐卡》，文物出版社，1985年版，图100。

252. 文物出版社、北京银冠电子科技公司联合制作出版：《中国美术全集·织绣卷》电子版，1997年，图290。

253. 文物出版社、北京银冠电子科技公司联合制作出版：《中国美术全集·织绣卷》电子版，1997年，图306。

254. 文物出版社、北京银冠电子科技公司联合制作出版：《中国美术全集·织绣卷》电子版，1997年，图308"白暗花绸彩绣人物花草纹百褶裙"和图309"水红暗花绸刺绣蝴蝶牡丹纹百褶裙"。

255. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第252页。

256. 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆编：《六世班禅朝觐档案选编》，中国藏学出版社，1996年版，第207页。


[图 71] 堆绣唐卡《绿度母像》 清乾隆 长 200 厘米 宽 120 厘米 北京雍和宫藏


[图 72] 蓝缎绣《宗喀巴像》 清代 长 63.5 厘米 宽 64 厘米 北京艺术博物馆藏

民俗色彩的吉祥图案。

在清代不同质地的丝织品上,常常可以见到采用不同手法装饰的八吉祥纹,或织或绣,或为明花或为暗花[254],不一而足。

清代丝绸受藏传佛教艺术影响的突出表现是,除在丝绸上装饰藏传佛教图案,也采用丝织工艺织造藏传佛教尊像,并受藏传佛教唐卡艺术影响用丝绸贴绣堆绫唐卡。这类作品既有赐赠给西藏上层的,又大量供奉于宫廷佛堂和皇家寺院。如据六世班禅朝觐档案记载,六世班禅于承德须弥福寿和普陀宗乘庙供设皇帝足莲金轮而获赐的物品中就有"剪贴缎子镶制之佛像"[255];乾隆四十五年(1780 年)七月初四日在须弥福寿庙住宿楼安挂苏州织造奉命绣制的《吉祥天母》和《十一面观音》[256]。内地传世的这类丝织品多产自乾隆时期,如北京雍和宫收藏的由乾隆生母崇庆皇太后奉施的堆绣唐卡《绿度母像》[图 71][257],用数千块花色有别、大小不一的绸缎绫锦堆绣而成,为乾隆时宫廷藏传佛教刺绣唐卡的代表作。北京艺术博物馆收藏的蓝缎绣《宗喀巴像》[图 72]和铺丝绒满绣《观音像》[图 73][258],均是受藏传佛教唐卡艺术影响的内地刺绣作品。京绣继承清代的传统,至今仍绣制藏传佛教尊像。[259]


[图 73] 铺丝绒满绣《观音像》 清代 长 138 厘米 宽 79 厘米 北京艺术博物馆藏

257. 赵秀珍主编:《北京文物精粹大系·织绣卷》,北京出版社,2001 年版,图 199。

258. 赵秀珍主编:《北京文物精粹大系·织绣卷》,北京出版社,2001 年版,图 210、211。

259.2005 年暑期对北京工艺美术现状做调查,发现北京"百工坊"京绣中有藏传佛教观音像。

清代南京云锦中有一种特殊的织物——陀罗尼经被，在缎地上织金梵字陀罗尼大悲咒，主要供帝王、后妃及王公勋贵死后盖用。清东陵慈禧墓中曾出土陀罗尼经被，以捻金线织佛像、佛经。经被面积为二百七十厘米见方，经文每个字大小只有一厘米，共缀珍珠八百二十粒。[260]乾隆、光绪陵中也出土陀罗尼经被。[261]据《大清见闻录》记载"陀罗尼经被，盖西藏喇嘛胡图克图所贡，质以内地绸缎为之，上有梵字陀罗呢大悲咒，若一大圆图，然字皆旋转，由内达外，约十余层，细极毫毛而明晰可数"。[262]很有可能最初西藏上层僧人用内地绸缎书写梵字陀罗尼经，贡入清宫，得到皇帝的垂青，而命江宁织造局织造这种产品，以备梓宫之用，有黄缎织金梵字的，也有织金五色梵字的，后来演变为慈禧墓中出土的装饰形式，加织佛像，并缀珍珠。

以上仅举数例，说明藏传佛教艺术对清代丝绸的显著影响，以便对清代内地工艺美术受藏传佛教的影响加深了解。事实上清代丝绸与藏传佛教艺术之间的联系远非此处的些许笔墨所能言明，绝大部分的实用丝织品已被淹没在历史的尘埃之中。丝绸较之瓷器、金属、玉石及其他工艺品更易损毁，因而在探寻受到藏传佛教影响的丝绸遗存时，时常倍感无奈。幸而有为数不少的带有藏传佛教印记的瓷器、珐琅器、金银器存世，可以作为旁证表明丝绸与藏传佛教艺术的联系曾是何等紧密，因为丝织在工艺美术中具有至高无上的地位，其影响最为广泛，很多工艺品装饰常常追随效仿丝织图案。

三、藏传佛教艺术对内地瓷器的影响

清代瓷器受到藏传佛教艺术影响主要是在官窑瓷器上体现的最为明显，清初景德镇官窑由于战乱、政局不稳等因素，生产时续时断，顺治晚期曾有少量烧造，康熙十年也曾一度恢复生产，由于吴三桂叛乱，再次遭受打击。清代官窑瓷器真正得到恢复和发展是从康熙十九年(1680年)清廷派督窑官至御窑厂监造瓷器起，官窑瓷器出现较大起色，质量提高，数量增多，并创烧新品种，造

260. 徐仲杰著：《南京云锦史》，江苏科学技术出版社，1985年版，第56页。

261. 黄颢：《北京的藏族文物》，民族出版社，1993年版，第2页。

262.天台野叟著、许朝元点校：《大清见闻录》，中州古籍出版社，2000年版，第195页。

263.冯先铭、耿宝昌主编：《清盛世瓷器》，紫禁城出版社，1994年版，图86。

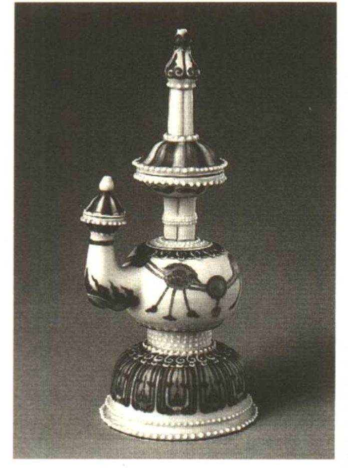
264. 赵宏：《故宫博物院藏藏蒙俗瓷器》，《故宫博物院院刊》，1994年第1期。

265. 赵宏：《故宫博物院藏藏蒙俗瓷器》，《故宫博物院院刊》，1994年第1期。

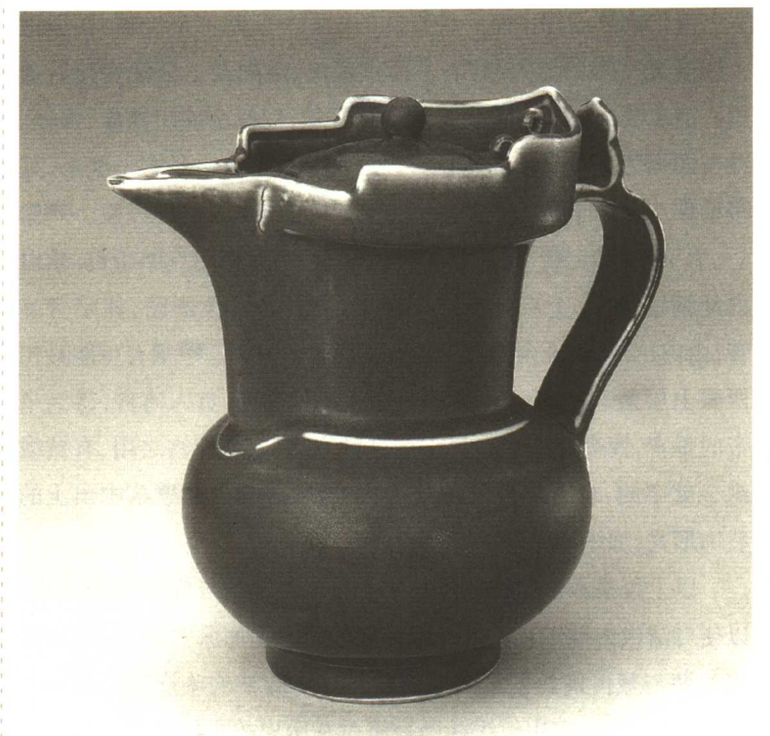
266. 赵宏：《故宫博物院藏藏蒙俗瓷器》，《故宫博物院院刊》，1994年第1期。



[图 75] 康熙瓷器僧帽壶器型示意图



[图 76] 青花奔巴壶 清康熙 直径 4.9 厘米 口径 8.9 厘米 高 23.2 厘米 北京故宫博物院藏



[图 74] 仿宣德霁红釉僧帽壶 清康熙 通高 19.6 厘米 通流长 19.7 厘米 足径 8 厘米 北京故宫博物院藏

型、装饰也更富于变化。正是在这种前提下，清廷才有可能为赏赐藏僧烧造瓷器，清廷大量向西藏上层赏赐官窑瓷器也应是在康熙中后期。在这一时期不仅烧造供赏赐藏僧的具有藏族艺术特点的瓷器，而且在宫廷生活中也运用这类瓷器，一如明朝。如康熙景德镇官窑也烧造仿宣德霁红釉僧帽壶[图 74、75][263]，并仿藏式净瓶造型生产青花和斗彩奔巴壶[图 76][264]，壶上所绘的璎珞、莲瓣纹也是藏族人喜爱的装饰。康熙时还出现了特殊的八吉祥壶，[265]将八吉祥的形象以雕塑和装饰相结合的形式表现出来，其设计思路与康熙时出现的用汉字“寿”字、“福”字形态构成的寿字壶、福字壶一致，可能是督窑官或窑工别出心裁，为了取悦帝王而塑造的表达吉祥寓意的新式瓷器。

雍正、乾隆时期，随着清廷对蒙藏统治的加强，朝廷与西藏上

层的往来密切，烧造藏式瓷器相对增多，藏传佛教艺术对官窑瓷器的影响也大为增强。这时期烧造的赏赐藏僧的瓷器数量达到了历史上的高峰，器物种类之多、釉彩纹饰之丰富，也是前所未有的。乾隆时期制瓷工艺花样百出，无所不备，以之制作藏式器物，可谓登峰造极。这时期不仅用各种制瓷工艺手法烧造僧帽壶、多穆壶、奔巴壶、奔巴瓶、甘露瓶（藏草瓶）一类藏式器物，还生产瓷质八吉祥、七珍、法轮、佛塔等藏传佛教法器、供器及各式藏传佛教尊像。在西藏和清宫传世藏传佛教瓷制品较为可观，如雍正影青僧帽壶[图77]，乾隆粉彩多穆壶、仿木釉多穆壶、青花八吉祥纹奔巴壶、粉彩描金莲瓣纹藏草瓶、青花莲托梵文高足杯[266]、粉彩覆钵式塔[图78][267]、金釉珐琅彩法轮[图79][268]、矾红地粉彩瓷塑八吉祥[269]、窑变釉释迦牟尼佛坐像[270]、描金释迦牟尼佛像[图80][271]、粉彩观音菩萨像[图81]、粉彩无量寿佛[272]等。

以上这些藏传佛教瓷制品，除了元明时已有的多穆壶、僧帽壶，其余均属清代新出现的器物。与前述康熙时已烧造的奔巴壶（藏式净瓶）名称容易混淆的瓷奔巴瓶，造型与乾隆晚期宫廷制作的用于转世灵童掣签的金奔巴瓶相同，是仿自藏族传统的宝瓶样式，这种瓶式早在吐蕃分治时期的托林寺壁画中就已经出现，[273]

267. 赵宏：《故宫博物院藏藏蒙俗瓷器》，《故宫博物院院刊》，1994年第1期。台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，1999年版，图30。

268. 徐湖平主编：《清宫瓷器》，上海古籍出版社，1998年版，图27。

269. 单菁：《四月二十八香港看春拍》，《中国文物报》，2002年4月17日头版。

270. 赵宏：《故宫博物院藏藏蒙俗瓷器》，《故宫博物院院刊》，1994年第1期。

271. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999年版，图23。

272. 陈振远编：《藏传佛教造像》，天津人民美术出版社，1995年版，图32。

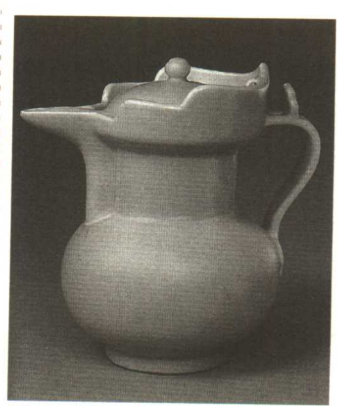
273.西藏自治区文物



[图78] 粉彩覆钵式塔 清代 高43.1厘米 长18.8厘米 宽18.8厘米 台北故宫博物院藏



[图79] 金釉珐琅彩法轮 清乾隆 高27.6厘米 宽16.7厘米 底径10.8厘米 北京故宫博物院藏



[图77] 影青僧帽壶 清雍正 直径11.5厘米 口径8厘米 高19厘米 北京故宫博物院藏

管理局编:《托林寺》,中国大百科全书出版社,2001年版,第43、75页。

274. 周丽丽:《瓷器八吉祥纹新探》,《上海博物馆集刊》第四集,上海书画出版社,1987年版,第312页。

275. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》,台北故宫博物院,1999年版,图91。王光尧:《乾隆矾红彩甘露瓶》,《中国文物报》,1999年4月4日第4版。

276. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》,台北故宫博物院,1999年,图95。

277. 罗宗真、秦浩主编:《中华文物鉴赏》,江苏教育出版社,1990年版,第192页。



[图80] **描金释迦牟尼佛像** 清代 高27.6厘米 横19.7厘米 纵13.3厘米 台北故宫博物院藏



[图81] **粉彩观音菩萨像** 清乾隆 通高28.7厘米 底宽21.5厘米 首都博物馆藏

一直为藏族沿用。奔巴是藏语瓶的音译,为了区别于内地瓶式,而称藏式瓶为奔(本、贲)巴瓶。传世瓷器中的乾隆绿地粉彩莲花八吉祥纹瓶[274],即是典型的奔巴瓶样式。还有一种被称作奔巴瓶的藏式瓷器,造型主体与前者相同,而于瓶腹部侧出龙头流,是密宗灌顶用器,也称沐浴瓶。为对二者加以区分,宜称这种瓶式为沐浴瓶或龙头流奔巴瓶。

甘露瓶供于佛前,插草以淋甘露,又称之为藏草瓶。其主体造型与藏式覆钵塔相近。甘露瓶雍正时已烧造,乾隆时盛行。据清宫档案记载,乾隆十一年二月二十二日、五月初二日,以及乾隆二十四年、二十九年先后传旨命景德镇烧造白地红花、青花甘露瓶。在北京故宫和台北故宫均藏有白地红花(矾红彩)甘露瓶[图82][275]。



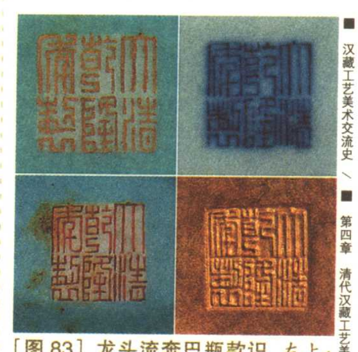
[图82] **白地红花甘露瓶** 清代 高21.8厘米 口径3.5厘米 足12.2厘米 台北故宫博物院藏

这些最初是为赏赐藏僧而烧造的器物,在内地也较为流行,相同器型因所施釉彩、纹样不同而呈现多姿多彩的面貌,如在台北故宫收藏的龙头流奔巴瓶(沐浴瓶),分别有青花、粉彩、黑釉描金等不同品种[图83][276]。香港天民楼还藏有青花红彩龙头流奔巴瓶[277]。

清中期藏式瓷器烧造量大,流传广,有的甚至传向海外,被作



[图 83] **龙头流奔巴瓶** 清乾隆（从左至右依次为：绿地粉彩描金八吉祥瓷奔巴壶、青花胭脂红番莲瓷奔巴壶、霁青描金八吉祥瓷奔巴壶、绿地印花描金八吉祥瓷奔巴壶）台北故宫博物院藏



[图 83] **龙头流奔巴瓶款识** 左上：绿地粉彩描金八吉祥瓷奔巴壶款识，右上：青花胭脂红番莲瓷奔巴壶款识，左下：霁青描金八吉祥奔巴壶款识，右下：绿地印花描金八吉祥瓷奔巴壶款识。

为清代瓷器的代表作品。如英国维多利亚和阿尔伯特国立博物馆就藏有“大清乾隆年制”篆书款的龙头流奔巴瓶和黑釉描金奔巴壶[278]，前者与西藏博物馆和台北故宫收藏的瓷奔巴瓶形制相同；后者仿镶嵌松石、珊瑚奔巴瓶，利用釉彩的丰富色调仿造出久经使用的金属制品效果，颈部的覆莲瓣纹也仿佛是锤揲而成。此器充分体现了乾隆景德镇官窑高超的制瓷工艺水平，也反映了藏族器物艺术对景德镇制瓷工艺的影响。这件瓷器很可能是将宫中所

278.［英］柯玟瑰著：《英国维多利亚和阿尔伯特国立博物馆藏中国清代瓷器》，广西美术出版社，1995 年版，黑白图 51—1、彩图 67。

279. 乾隆时命御窑厂造瓷器，一般是发给督窑官瓷器画样和木样，依样烧制。有时也



［图 84］ 中国景德镇窑青花八吉祥纹瓷瓶 清乾隆 高 50 厘米
荷兰德尔夫特窑的白地蓝花陶瓶（中） 18 世纪 高 53.7 厘米 日本出光美术馆藏
法国的黄地青花瓷瓶(右) 18 世纪 高 48 厘米 日本出光美术馆藏

藏藏族奔巴瓶发往景德镇而依样烧造的[279]，倘若窑工从未见过镶松石、珊瑚的藏族器物，很难仿造得如此相像，几能以假乱真。

乾隆朝传向海外的带有藏传佛教装饰的青花八吉祥纹扁瓶，[280]为景德镇官窑烧造的陈设用瓷，这种瓷瓶是乾隆朝作为官方礼品，经由使节带往欧洲的[281]。这件青花大瓶曾为西欧数国仿烧。仅收藏于日本出光美术馆的传世品就有荷兰德尔夫特窑的白地蓝花陶瓶和法国的黄地青花瓷瓶［图 84］[282]，二者从工艺、造型

将实物发往景德镇，以便仿造，或为旧器配盖及零部件，使与原物釉彩相同。烧成的瓷器要与木样、原物等一同奉交宫廷。参见乾隆十年四月初八日督窑官唐英的奏折。熊寥主编:《中国陶瓷古籍集成》，江西科学技术出版社，2000 年版，第 219 页。

280.见于 1989 年 5 月北京故宫博物院和日本出光美术馆举办的“陶瓷之路”展览简介。

281.1790 年，英国大使马嘎尔尼来华，曾带走大批乾隆帝赠给英王的官窑高档瓷器。参见秦国经、高换婷著:《乾隆皇帝与马嘎尔尼》，紫禁城出版社，1998 年版，第 121、134 页。参见拙文:《清代工艺美术在欧洲的传播及影响》，《装饰》，2002 年第一期。

［图 85］ 粉彩瓷塑八吉祥 清嘉庆 高 20.5 厘米 底径 7.4 厘米 南京故宫博物院藏

到纹饰均刻意模仿中国青花瓶。很显然，乾隆青花八吉祥纹瓶得到了欧洲各国的普遍喜爱。他们由欣赏进而到仿造这件瓷瓶，客观上使青花瓷瓶所承载的藏传佛教装饰艺术得到更广泛的传播。这也是继元青花之后，藏传佛教艺术与瓷器结缘而传向海外的又一典型例证。

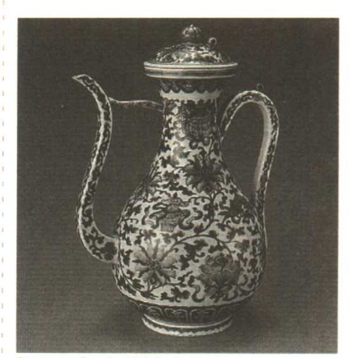
乾隆之后，嘉庆前期官窑瓷器仍保持乾隆时作风，仍生产瓷质藏传佛教法器、供器，如台北故宫收藏的描金瓷法轮[283]和南京博物院藏粉彩瓷塑八吉祥[图 85][284]，均为嘉庆官窑制品，其艺术效果与乾隆时同类作品难分彼此。

嘉庆以后清朝国势衰颓，瓷器生产亦如江河日下，难现昔日辉煌，已不可能如乾隆朝那样不惜工本制作各种藏式瓷器。首先是受到财力和技术的制约，也与政局的变化及帝王的兴趣有关。清后期内忧外患，而藏地相对安宁，朝廷不必像清前期那样关注对蒙藏的统治，而重在应对内地的农民起义和洋人的入侵。虽然与西藏上层的往来持续未断，宫廷佛堂及雍和宫一类皇家寺院的藏传佛教活动也一如继往地进行，但景德镇官窑已不再专门烧造藏式瓷器供赏赐藏僧或满足宫廷的需要。清末民国许之衡在《饮流斋说瓷》中论及藏草瓶时，称："嘉道数代，藏僧既罕来朝，此式遂不复制。"这大概是不了解实际情况而做出的推测，自乾隆时制订的达赖、班禅轮班朝贡，直至清末未曾终止。既使在八国联军入侵，慈禧及光绪帝避难西安时，西藏上层还通过驻藏大臣贡方物。"藏僧既罕来朝"的说法，与事实不符。

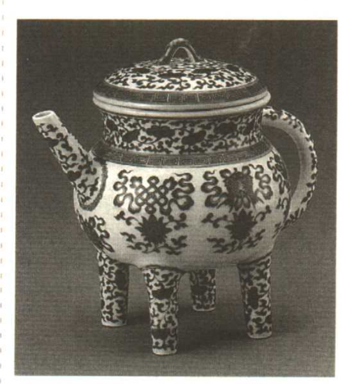
以上主要是针对清代官窑瓷器，论述不同时期瓷器造型受藏传佛教艺术影响的情况，而在瓷器装饰上，清代官窑、民窑均沿续元、明作风，仍大量采用八吉祥、杂宝、梵文等装饰，直至清晚期依然盛行，如嘉庆黄地粉彩莲托八吉祥纹香炉[图 86][285]、青花缠枝莲八吉祥纹执壶[图 87]、道光青花莲托八吉祥纹壶[图 88]、同治粉彩八吉祥纹盘[图 89][286]、青花梵文碗[287]等。这类藏传佛教纹样在内地长期运用，藏传佛教色彩已逐渐淡化，而成为广大民众喜爱的吉祥图案，不仅饰于内地使用的日用瓷器上，而且在外销瓷



[图 86] 黄地粉彩莲托八吉祥纹香炉 清嘉庆 通高 23.8 厘米 口径 15 厘米 宽 25 厘米 北京故宫博物院藏



[图 87] 青花缠枝莲八吉祥纹执壶 清嘉庆 通高 31 厘米 口径 9 厘米 底径 9.3 厘米 首都博物馆藏



[图 88] 青花莲托八吉祥纹壶 清道光 通高 21.5 厘米 首都博物馆藏

上也十分常见。如1994年从马来西亚马六甲海峡"戴安娜"号沉船中打捞出水的嘉庆外销瓷中就有不少青花变体梵文盘[288]。这种变体梵文只是在形式上与梵文字形有几分相像,已与可认读的梵文经咒相去甚远。它是由永乐官窑瓷器上出现,并在明中期官窑、民窑瓷器上流行的满布器表的梵文装饰演变而来的,已成为符号化的纹饰。

总之,由于为适应藏族的需求而烧造藏式瓷器,在后藏萨迦寺也收藏有这类青花梵文碗。使清代瓷器造型样式更为丰富,具有了更加浓厚的藏传佛教艺术色彩。清代藏式瓷器品种较明代增多,也是汉藏文化交流更加深入的体现,是藏文化与内地工艺文化融合而结出的硕果,在汉藏文化交流史上写下了光辉篇章。藏式瓷器和饰有藏传佛教纹饰的瓷器,不仅大量为清代宫廷采用,而且在内地民间也得到传播,甚至传向海外,使藏文化通过瓷器在更广大的空间得以流传。



[图89] 粉彩八吉祥纹盘 清同治 高3厘米 口径15.1厘米 首都师范大学历史博物馆藏

282.见于1989年5月北京故宫博物院和日本出光美术馆举办的"陶瓷之路"展览简介。

283.台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》,台北故宫博物院,1999年版,图82。

284.徐湖平主编:《清宫瓷器》,上海古籍出版社,1998年版,图41。

285.徐湖平主编:《清宫瓷器》,上海古籍出版社,1998年版,图40。

286.首都师范大学历史系编:《首都师范大学历史博物馆藏品图录》,科学出版社,2004年版,第213页。

287.[英]哈里·加纳著,叶文程、罗立华译:《东方青花瓷器》,上海人民美术出版社,1992年版,图82B。

288.周世荣著:《海外珍瓷与海底瓷都》,湖南美术出版社,1996年版,图82。

289.朱家溍选编:《养心殿造办处史料辑览》第一辑,紫禁城出版社,2003年版,第252页。"雍正十一年活计:……铜镀金小满达一件。撒花镀金轮三份。镶嵌银母轮三份。镶嵌珊瑚轮三份。金八宝、银八宝、金钱、银钱,紫绛香轮三份。银母轮、珊瑚轮、镀金轮、龙油珀轮各一件。"

综上所述，清代瓷器在汉藏文化艺术交流中发挥了重要的作用，瓷器输入西藏已与藏族民众的生活息息相关，对与饮茶习俗相关的金属工艺品的制作也产生了直接影响，并进一步促使藏族社会形成珍视瓷器，将瓷器视为地位与财富象征的思想观念。

四、藏传佛教艺术对内地金属、珐琅工艺的影响

藏传佛教艺术对清代丝绸、瓷器的影响在上述作品中已得到印证。除此而外，藏传佛教艺术也对清代金属、珐琅、玉石、漆木、牙骨等各个工艺门类产生了显著影响。

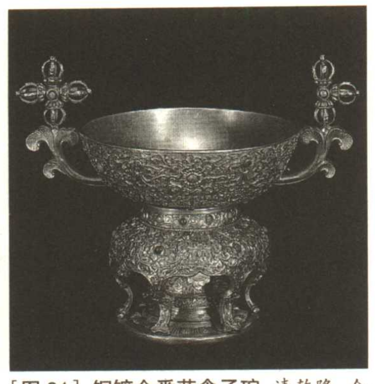
清廷藏传佛教法器、供器应有尽有，同一种器物还有多种变体。如法轮，既有金釉珐琅彩瓷的，也有掐丝珐琅、画珐琅的；坛城，有金银、铜鎏金、掐丝珐琅嵌珍珠、剔红等各种材质；佛塔、转经筒、铃、杵、八吉祥、七政宝等也往往采用多种不同材料加工制作，琳琅满目，蔚为大观。这些多姿多彩的藏传佛教工艺品，除了显示清王朝财力充裕、内地物产丰富外，也反映了内地各工艺门类工匠的聪明才智和精湛技艺，极大地丰富了藏传佛教艺术宝库。

清廷藏传佛教法器、供器大多采用金、银、铜制作，清宫造办处档案中对此记载颇多■，其中法轮、坛城、佛塔、铃、杵、八吉祥、七珍宝等往往以铜鎏金制成，嵌饰宝石、料片、珍珠等，这类器物在北京故宫博物院、台北故宫博物院、承德避暑山庄博物馆及辽宁沈阳故宫均有收藏，这类器物从加工工艺到造型、装饰往往受到同时期以及元明两朝同类物品的影响，甚至有些材料配方也是请教藏传佛教高僧如法仿造，如乾隆帝于三十六年（1771 年）问章嘉胡图克图“铃、杵如何对用响铜、金子、宝石之法”。■

在大量采用金属制作的藏传佛教法器、供器中，以坛城的制作最为引人注目。传世的金银及铜镀金坛城造型纷繁多样，形制复杂，仅北京故宫和台北故宫收藏的铜镀金坛城就有多种样式，其中一坛城上置须弥山、八吉祥、七政宝、如意树、城门、屋宇等共三十三件，层层堆叠，令人目不暇接，其形态既依照藏传佛教法度制作，又融入了内地艺术特征，坛城上的建筑物多为汉式楼阁[图 90]■。

乾隆时期制作的铃、杵等法器尤多，单杵、十字杵、铃、橛等除了仿西藏样式，也仿造永乐、宣德形制。这时期还常常将画珐琅、玉石、玻璃等材料嵌饰于铜镀金法器、供器上，如原存慈宁宫的珐琅莲座镀金十字杵■，以螺丝固定在莲花心上，下承


[图 90] **铜镀金坛城** 18、19 世纪 高 23.9 厘米 直径 38.2 厘米 台北故宫博物院藏


[图 91] **铜镀金番莲食子碗** 清乾隆 全高 14.2 厘米 口径 11.5 厘米 台北故宫博物院藏

以祥云团寿字珐琅座,这件法器较之常见的铜镀金制品更显得富丽华贵,彰显出皇家艺术的富贵气息。乾隆时期制作的铜镀金番莲食子碗[图 91][293],还以十字杵作为碗的双耳,藏传佛教法器已演变为实用器皿的装饰部件,异于常态。


[图 92] **铜镀金转八宝亭式钟** 清乾隆 北京故宫博物院藏

在受到藏传佛教艺术影响的铜鎏金制品中,造型最为独特的是一件钟表,将英国造钟嵌饰在汉式四角重檐亭顶端,亭内中心置藏传佛教的转经筒,周围环绕八吉祥。此钟上弦后，转经筒顺时针转动，而八吉祥两两相对,一个顺时针、一个逆时针转动,其设计构思令人称奇，融汉藏、中外艺术于一体，较为难得[图 92][294]。

290. 王家鹏:《中正殿与清宫藏传佛教》,《故宫博物院院刊》,1991 年第 3 期,第 69 页,引《活计档》3567-3570 号。

291. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》,台北故宫博物院,1999 年版,第 73 页,图 6。

292.同上。

293. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》,台北故宫博物院出版,1999 年版,第 206 页,图 108。

294. 故宫博物院编:《故宫钟表》,紫禁城出版社,2004 年版,第 48 页。

295. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》,台北故宫博物院,1999 年版,第 103 页,图 25。

296. 薛婕:《曾供奉在柏林寺内的坛城》,《中国文物报》,2002 年 3 月 6 日第 4 版。

清宫还仿造藏传佛教用于随身佩戴的嘎乌（也称佛窝、佛盒），有金质、银质及铜鎏金制品，表面往往以宝石镶嵌。现藏台北故宫的嵌松石金质嘎乌[295]即为清宫所造。

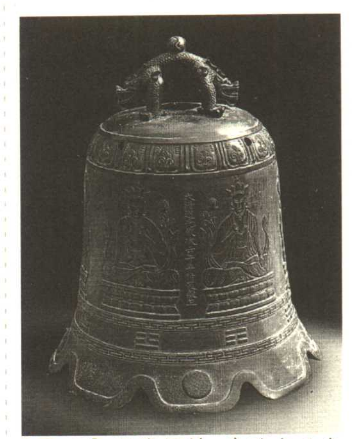
乾隆以后，藏传佛教法器、供器仍有制作，但从总体上看，其品种、数量无法与乾隆朝相比。尽管如此，清朝后期的藏传佛教金、铜制品仍较一般金属器皿为佳，不乏较为精致之作，有些还是来自民间的制品。如首都博物馆收藏的一件铜镀金镶珊瑚料珠坛城，上錾刻有两行铭文，一行为祈愿文，另一行为“释尊降世二千九百四十九年壬戌嘉平敬献万古柏林寺增德谨造”[296]，表明这座坛城是晚清在民间由供养人出资制作供奉在京城柏林寺的。这座坛城的制作工艺、用料虽没有清中期宫廷制品精致考究，表面嵌饰以红、蓝、白色料珠代替宝石、珍珠，但坛城雕饰繁复，须弥山、汉式神殿、亭阁与藏式铃杵、伞幢等交相辉映，错落有致，仍不失华贵庄重。这类原供奉在京城内、京郊及周边地区寺庙的藏传佛教造像、法器、供器及藏式实用器物，在首都博物馆还有大量收藏，主要是20世纪50年代从寺庙征集和“文革”期间及其之后从废品收购站、炼铜厂等处拣选来的，据称数以“吨”计[297]。清代藏传佛教艺术对内地民间的广泛传播及其影响，由此可见一斑。

清代的青铜工艺品中，铜钟的制作颇具特色，受到了藏传佛教艺术影响的铜钟为数不少。现藏于大钟寺的带有“康熙五十八年”铭文的善缘庵佛钟[298]，肩部饰莲瓣纹一周，与同时期的藏传佛教造像底座覆莲瓣纹形态相近，莲瓣尖上挑，不同于内地传统的写实的覆莲瓣纹形态。这种形式的覆莲瓣纹也出现在乾隆时期铸造的云龙纹朝钟[299]上，这表明藏传佛教艺术对清廷工艺的影响不仅限于佛教制品，也涉及到类似朝钟这样的象征皇权的重要礼器上。清代藏传佛教造像在北京及周边地区寺庙大量供奉，必然对民众心目中的佛尊形象产生潜移默化的影响，这在清道光二年（1822年）铸造的铜钟［图93］上得到鲜明的体现，这件铜钟外壁浮雕四尊佛像，其身体姿态、五佛冠、佛像两侧延伸出莲花及仰覆莲座的表现形式，均与藏传佛教金铜佛像造型十分接近，据钟体

297. 薛婕：《曾供奉在柏林寺内的坛城》，《中国文物报》，2002年3月6日第4版。程长新、张先得：《记北京市拣选的几件西藏文物》，《文物》，1985年第11期。

298. 全锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000年版，第146页，图117。

299. 全锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000年版，第151页，图123。



［图93］佛像铜钟 清道光二年（1822年） 重252千克 体高84.5厘米 纽高21.5厘米 口径84厘米 北京大钟寺古钟博物馆藏



佛像铜钟铭文

表面的“信士弟子文韫敬献”铭文推断，此钟系由民间信徒出资铸造。■

上述铜钟均是北京地区传世的，受到藏传佛教影响自在情理之中。事实上藏传佛教对民间铸钟的影响并不限于京师，远在敦煌也有这类铜钟传世。敦煌市博物馆收藏的带有“雍正八年十杵一日”铭文的铜钟■，钟体外壁饰六字真言、璎珞纹、海螺、犀角、宝珠等带有藏传佛教装饰特征的纹样，近底缘八卦与莲花纹相间，据钟上的铭文所记，此钟也是由信士弟子捐资铸造的，由这件远在敦煌的铜钟装饰可见清前期藏传佛教艺术的传布之广。

晚清钱币上也出现了八吉祥装饰，如花钱咸丰元宝■，太平天国铸造的镇库钱残品上也见有八吉祥中的吉祥结（盘肠）■。此外，北京海淀区西峰寺乡出土的清代莲花纹金圆牌■，一面图案即为藏文六字真言环绕一团寿字，寓意吉祥美好。

此外在西藏，铁器在金属工艺品中占有相当的比重，其中高档铁器往往采用镀金工艺，饰以繁缛细密的镂孔装饰，并嵌以松石、珊瑚等宝石，有为数不少的铁镀金器物被贡入宫廷。现藏北京故宫的六世班禅献给乾隆皇帝的铁镀金龙纹马鞍■和现藏台北故宫的铁镀金龙纹碗套■，是西藏贡入宫廷的铁镀金工艺佳作。乾隆时期曾仿西藏铁镀金制品制作佛钵，北京故宫收藏的钵底写“大清乾隆年造”玲珑钵■，钵体满饰由行龙、八吉祥和缠枝莲构成的镂空花纹，与藏族铁镀金制品作风一致。

清代珐琅工艺成就卓著，大量珐琅制品被输入西藏及其他藏区，深得藏族权贵的爱重，为投其所好，清宫也大量制作藏式珐琅器物，同时也供宫廷佛事之需。清宫造办处档案中屡次提及制作藏式珐琅器物，如雍正八年（1730年）珐琅作“本年活计尚有：……珐琅嘎布拉碗一份、八供一份。”雍正九年珐琅作“本年活计尚有：……珐琅轮杵一件……珐琅嘎布拉碗八件、贡酒嘎布拉一件、镀金铃杵各一件……”■

清代掐丝珐琅、画珐琅、錾胎珐琅各具特色。其中以掐丝珐琅最为盛行，清廷大量采用掐丝珐琅制作佛塔、坛城、转经筒■、八

300. 金锦云主编：《北京文物精粹大系·古钟卷》，北京出版社，2000年版，第162页，图133

301. 此钟系2001年9月笔者参观敦煌市博物馆时于院内环廊内所见

302. 董大勇、徐信平著：《珍稀钱币鉴赏与辨伪》，百家出版社，2005年版，第153、175页

303. 董大勇、徐信平著：《珍稀钱币鉴赏与辨伪》，百家出版社，2005年版，第175页

304. 崔学谙主编：《北京文物精粹大系·金银器卷》，北京出版社，2004年版，图264

305. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998年版，第231页，图121

306. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999年版，第209页，图111

307. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998年版，第211页，图104

308. 朱家溍选编：《养心殿造办处史料辑览》第一辑，紫禁城出版社，2003年版，第195、208页



[图 94] 掐丝珐琅八吉祥 18 世纪 高 35.2—35.9 厘米 台北故宫博物院藏



[图 95] 掐丝珐琅七政宝(全部) 清代 承德避暑山庄博物馆藏

吉祥、七政宝等法器、供器，掐丝珐琅八吉祥[图 94][310]、掐丝珐琅七政宝[图 95][311]制作颇多，传世品在北京故宫、台北故宫等处多有收藏 。

清代掐丝珐琅工艺成就最为突出的是乾隆时期，制作了一批形制硕大的巨型珐琅制品。其中有现藏于故宫梵华楼内的六座高



[图 95] 掐丝珐琅七政宝部分 清代 承德避暑山庄博物馆藏



[图 96] 故宫梵华楼内的掐丝珐琅佛塔 清乾隆 高 239 厘米

及天井的掐丝珐琅藏式佛塔[图 96][312]、雨花阁内的三座底盘直径达 3.65 米的掐丝珐琅大坛城[313]等。有关梵华楼珐琅塔的史料《照金塔式样成造珐琅塔一座销算底册》幸存于世，详细记载了这些佛塔的尺寸、形制、用料等，极为详实[314]。

清代宫廷制作的藏传佛教珐琅器，不仅在工艺上花样翻新，在造型与装饰上也较藏式器物更富于变化，往往融汉藏艺术于一体。如承德须弥福寿庙陈列的紫檀木座掐丝珐琅塔，塔下部仿汉式建筑，由三层阁组成，自下至上分别为正方形重檐、八角形重檐、圆形三重檐；上部则接藏式塔瓶和金刚杵塔刹；通高 3.15 米，整个塔体从底至上由正方形向圆形自然过渡，将汉藏两种造型巧妙结合，堪称典范。在装饰上也是汉藏纹样结合，既有龙纹，又有八吉祥纹。[315]

此外，清宫造办处珐琅作也仿藏式器物制作多穆壶、僧帽壶、奔巴壶、酥油茶筒[316]等实用器皿，其形态结构基本仿自藏族金银铜铁制品，但在细部处理和装饰上充分发挥了掐丝珐琅工艺的特点，色彩绚丽。如台北故宫收藏的金胎掐丝珐琅多穆壶[图 97][317]，高 51 厘米，通体饰掐丝珐琅缠枝花纹，外表有多处开光装饰，形态各异，开光内为画珐琅花石图、母婴图等，口缘、底足等处嵌饰珊瑚、青金石、绿松石，整个器物将内地绘画式装饰、图案式装饰

309. 甲央、王明星主编：《宝藏——中国西藏历史文物》第四册，朝华出版社，2000 年版，第 207 页，图 91。

310. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，图 81。

311. 黄华源：《承德避暑山庄清宫秘藏藏传佛教文物特展》，《艺术家》，1999 年第 1 期。

312.陈夏生著《明清珐琅器展览图录》，台北故宫博物院，1999 年版，第 32 页，插图 14。

313. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，图 130、145。

314.王世襄：《锦灰堆》卷一，生活·读书·新知三联书店，1999 年版，第 355 页。"照金圆塔式样成造掐[掐]




[图 97] 金胎掐丝珐琅多穆壶 清乾隆 高 51 厘米 最宽 23 厘米 重约 5430 克 台北故宫博物院藏



金胎掐丝珐琅多穆壶局部

丝珐琅塔一座，通高七尺四寸六分。内下座见方二尺八寸八分，高一尺八寸八分。塔肚下喇嘛字托高九寸五分，塔肚高一尺四寸，塔上身高二尺，塔顶连伞高一尺二寸三分，随佛窝一座。俱系红铜赔[胎]大器锉刮，收搂[镂？]凿錾，起刨地仗，并周身攒焊掐丝，填蓝磨蓝出亮，花素活镀金……”据清代文献记载，梵文通常被称为“喇嘛字”。

与具有藏族艺术特点的宝石镶嵌工艺融为一体，与康熙、雍正及乾隆时期生产的金属、瓷、象牙等材质的多穆壶相比，更显华贵。

清代掐丝珐琅器也常常采用藏传佛教纹饰，如掐丝珐琅莲托八吉祥高足盘[318]、掐丝珐琅十相自在图梵文盘[图 98][319]，后者盘内底是由七个梵字和三个图形构成的图案化文字，即十相自在图，也称“朗久旺丹”，是藏传佛教中常见的祈愿符号，多施之于唐卡、壁画、石刻及工艺品上。此盘沿饰梵文一周，盘内外壁环绕八吉祥、七政宝等纹样，这也是将藏族装饰与内地珐琅工艺结合产生的汉藏艺术佳作。

画珐琅常以铜为胎，也有金、银、玻璃等不同胎质，产生于康熙时期，雍正朝已采用画珐琅工艺制作藏传佛教器物。传世品中能代表雍正画珐琅工艺水平的是北京故宫收藏的法轮[图 99][320]，它不同于常见的金银、铜镀金及金釉珐琅彩瓷法轮，色彩较为素雅，绘制工细，是雍正画珐琅的代表作。乾隆时期画珐琅制品显著增多，也出现各类藏传佛教器物，造型虽模仿藏族金属制品，但色

315. 孙亚芳：《紫檀木座珐琅塔》，《中国文物报》，1998 年 4 月 12 日第 4 版。

316. 台北故宫博物院编：《明清珐琅器展览图录》，台北故宫博物院，1999 年版，图 36。

317. 台北故宫博物院编：《明清珐琅器展览图录》，台北故宫博物院，1999 年版，图 35。

318. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，图 109。

319. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——

藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999年版，图110。

320. 中国历代艺术编委会编：《中国历代艺术·工艺美术编》，文物出版社，1994年版，图312。

321. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998年版，第225页，图117。

彩纹饰更富有新意。北京故宫收藏的巴苓[321]是较为少见的佛前供器，在三角形的器物表面浮雕缠枝莲花，并嵌饰手捧七政宝、八吉祥的人物形象，下方还嵌有牙雕莲花纹三角形饰物，色彩富丽。

此外，如台北故宫所藏画珐琅八吉祥[图100][322]、七政宝，与同时期的金银、铜镀金制品相比更具有浓厚的内地文化色彩，其中财臣宝[323]、将军宝等人物形象与习见的藏族财臣人物形象有别，而更接近于内地神祇形象。诸如此类画珐琅制品显然已经超



[图98] 掐丝珐琅十相自在图梵文盘 清乾隆 高2.9厘米 口径15.3厘米 足径7.8厘米 台北故宫博物院藏



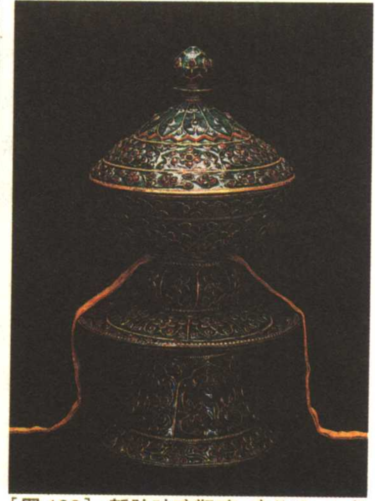
[图101] 嵌宝石银胎珐琅盖罐 18世纪 高16.4厘米 口径12厘米 台北故宫博物院藏



[图100] 画珐琅八吉祥之一 清代 台北故宫博物院藏



[图99] 画珐琅法轮 清雍正 通高22厘米 足径10厘米 北京故宫博物院藏



[图102] 錾胎珐琅靶碗 清乾隆 全高18.9厘米 口径14.3厘米 台北故宫博物院藏

越了对藏式器物的模仿阶段，而更多融入了内地文化元素，传达的是内地的审美情趣。藏传佛教艺术经过在内地长期的流传，逐渐被接受、仿效，甚至改造，已经融入到内地人的生活习俗之中。

清代制作的錾胎珐琅数量有限，无法与掐丝珐琅、画珐琅相提并论。尽管如此，这种珐琅制品也曾与藏传佛教艺术结缘。乾隆四十五年（1780 年），六世班禅进京朝觐，曾在接受皇帝赏赐时，回进嵌宝石银胎珐琅盖罐[图 101][324]。清宫据此器仿造錾胎珐琅靶碗[图 102][325]，仿品造型与原器不尽相同，但花纹及工艺作风却如出一辙。乾隆时期制作的藏式金银器，局部装饰也常常采用錾胎珐琅工艺，与所嵌宝石、玻璃等交相辉映，是乾隆金属工艺品中将汉藏技艺巧妙融合的典型。

五、藏传佛教艺术对内地玉石、玻璃工艺的影响

清代玉器制作在乾隆时期达到登峰造极的地步，由于西部政局稳定，来自新疆的优质玉料不断贡入宫廷，用于制作各式陈设物品以满足有“玉痴”之称的乾隆皇帝的爱好。乾隆时期也以优质玉料制作藏传佛教工艺品，现藏于布达拉宫的青玉铃杵[326]即是仿铜铃杵制作的特殊的藏传佛教法器，其造型、纹饰与铜铃杵十分接近。内地亦有玉质法器传世，现藏于北京市文物公司的带有“乾隆年制”款的白玉质金刚铃[图 103][327]与西藏所藏青玉铃杵风格一致，二者均为清宫制作，这件白玉金刚铃从形制、纹饰上看，与原存养心殿现藏台北故宫的金刚铃十分相像。台北故宫所藏金刚铃[图 104][328]原为布达拉宫二世、三世、五世达赖喇嘛手执，这显然是由达赖喇嘛入贡清廷的，因其来历特殊而倍受珍视，置于描金皮盒内，附汉、满、蒙古、藏四体字说明。乾隆皇帝用珍贵的白玉对之加以仿制，自在情理之中。

内地僧帽壶多为瓷质，清宫也用玉琢制，台北故宫收藏的碧玉僧帽壶是仿藏式器物制成的不可多得的玉质器皿。乾隆时期还以优质的玉料制作藏传佛教供器，台北故宫所藏铜镀金填珐琅嵌白玉八吉祥[图 105][329]即是一例。还有部分藏传佛教法器、供器局

322. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，第 54 页，插图 8。

323. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，第 50 页，插图 5。

324. 据台北故宫学者称，此罐风格与西藏毗邻的印度北部痕都斯坦有着紧密的关系，但盖罐所采用的宝石镶嵌工艺却体现了西藏浓郁的地方特色。

325. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，图 107。


白玉质金刚铃（纽）

326. 上海博物馆编：《雪域珍藏——西藏文物精华》，上海书画出版社，2001 年版，第 131 页，图 51。

327. 于平主编：《北京文物精粹大系·玉器卷》，北京出版社，2002 年版，第 211 页，图 256。

328. 台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，第 76 页，图 8。据图录说明，此金刚铃可能是 15 世纪西藏作品。

329. 台北故宫博物院编：《金铜佛教供具特展》，台北故宫博物院，1995 年版，第 156 页，图 28。

330. 台北故宫博物院编：《金铜佛教供具特展》，台北故宫博物院，1995 年版，第 62 页，图 1—1。



［图 103］**白玉质金刚铃** 清代 高 18 厘米 直径 10 厘米 北京文物公司藏



［图 104］**金刚铃杵** 15 世纪 杵长 14.1 厘米 宽 4.6 厘米 铃高 18.2 厘米 径 10.1 厘米 台北故宫博物院藏

部以玉料嵌饰，台北故宫所藏的方形须弥座佛塔塔基四面嵌饰白玉片，其中有镂雕宝相花形玉片，还有覆钵塔式玉片[330]。在一件来自西藏的嘎布拉碗盖顶部还配以白玉雕十字宝杵，这有可能是宫廷造办处为来自藏地的器物再加工的结果，金、玉、宝石镶嵌交相辉映，汉藏艺术相得益彰。



［图 105］**铜镀金填珐琅嵌白玉八吉祥** 清代 台北故宫博物院藏

清宫还制作了大量玉质的藏传佛教佛像，这些玉佛多用于供设清宫佛堂和皇家寺院以及赏赐蒙藏上层高僧，如现藏于台北故宫的清代白玉无量寿佛，这尊佛像与藏传佛教无量寿佛明显不同，突出表现的是玉的质地之美。受藏传佛教艺术影响，清代宫廷还大



铜镀金填珐琅嵌白玉八吉祥（玉）
清代 台北故宫博物院藏



[图 106] 透明玻璃佛塔 清乾隆 通高 86 厘米 长 36.5 厘米 宽 36.5 厘米 北京故宫博物院藏



[图 107] 白地套红玻璃杯 清乾隆 高 10.3 厘米 口径 9.3 厘米 北京故宫博物院藏

量制作各种宝石念珠以供赏赐藏僧及宫廷佛事之用[331]。除藏传佛教法器、供器及造像外，清宫内用于陈设的玉器也同样留下了藏传佛教艺术的印迹，如现藏于北京故宫的乾隆碧玉花薰[332]，炉体满饰镂雕的八吉祥云蝠纹样。

清代宫廷玻璃生产始于康熙，至乾隆时期达到鼎盛，这一时期造办处玻璃厂以生产造型简洁的实用及陈设器皿为主，仅有少量器型相对复杂的器物，如五供、佛塔、笔架、如意等，其中透明玻璃佛塔[图 106][333]为藏式覆钵塔样式，底呈须弥座，整座佛塔具有鲜明的藏传佛教艺术特征。塔肚内供奉有珐琅无量寿佛一尊，这是传世品中难得一见的具有藏传佛教艺术特征的玻璃制品。清宫造办处档案中记载乾隆二十二年(1757 年)、乾隆三十九年(1774 年)造办处曾制造过玻璃塔[334]。据此塔造型及玻璃工艺推断应当为乾隆时期宫廷造办处的制品，与同时期大量制作的金、银、瓷、珐琅佛塔形态结构相近。清宫多数玻璃器皿不加装饰，而套料玻璃以装饰见长，所饰纹饰相对于瓷器、珐琅器更趋简洁。然而，在这些十分有限的带有装饰的传世玻璃器中，依然可以发现藏传佛教艺术的印记。在北京故宫所藏的白地套红玻璃杯[图 107]上[335]，出现了八卦、梵文、蟠螭、海水江崖组合的装饰，佛、道、汉、藏不同文化集于一体，从某种程度上说，这件玻璃杯折射出了当时中国三教合流、民族融合的时代特征。

六、藏传佛教艺术对内地漆木、牙角骨雕刻工艺的影响

清代宫廷漆器、木器也如同金属、珐琅等工艺制品受到藏传佛教艺术的影响，其中佛龛的制作受藏传佛教艺术影响最为显著。这源于西藏上层不断将各式金铜佛像供入宫廷，这些佛像多需配以佛龛供奉于宫廷佛堂及其他皇家寺院，雍正朝造办处档案中就留下关于为达赖喇嘛所进铜佛像“配紫檀木龛供中正殿”的记载[336]，为了与造像作风相协调，不可避免地大量采用藏族造型

331. 乾隆二十六年(1761 年)，皇帝赏赐七世达赖喇嘛的物品中，即包含宝石念珠一串。参见中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编：《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》第四册，中国藏学出版社，1994 年



[图 108] **紫檀木雕镶嵌四角毗卢帽式重檐龛** 清代 承德避暑山庄博物馆藏

样式，也有不少佛龛融汉藏艺术于一体，面貌不一。清宫配制的佛龛多用紫檀、黄杨一类高档硬木或金漆等制成。如为迎接六世班禅入觐，清宫为西藏贡进的藏传佛像配制各式佛龛，连同佛像安供承德须弥福寿庙。其中有紫檀木六方亭式龛、三殿式龛、金漆龛、紫檀木镶黄杨木顶四方龛、紫檀木镶珐琅片铜镀金脊兽重檐亭式龛、紫檀木四方亭式龛等。[337]再如现藏承德避暑山庄博物馆的紫檀木雕镶嵌四角毗卢帽式重檐龛［图108］[338],即为这类佛龛中的典型之作。整体造型近似内地四角重檐亭,但上部的僧帽形风板及奔巴瓶式龛顶则具有鲜明的藏族艺术特点，佛龛正面的铜镀金八吉祥及毗卢帽正中镶贴的摩尼宝,更增添了该龛的藏族艺术气息。诸如此类的具有汉藏艺术合璧的佛龛不计其数,造型、装饰极富于变化,是清代漆木器中制作最为考



[图 109] **剔红莲托梵文杯** 清乾隆 美国旧金山亚洲艺术馆藏



[图 110] **剔红春寿宝盒** 清代 美国旧金山亚洲艺术馆藏

版,第 1694 页。

332. 中华世纪坛艺术馆、故宫博物院编:《清宫宴乐珍藏》,北京出版社,2002 年版,第 74 页,图 25。

333. 故宫博物院编:《光凝秋水——清宫造办处玻璃器》,紫禁城出版社,2005 年版,第 294 页,图 119。

334. 故宫博物院编:《光凝秋水——清宫造办处玻璃器》,紫禁城出版社,2005 年版,第 294 页, 图 119 的说明文字。

335. 杨伯达主编:《中国美术全集工艺美术编 10 金属玻璃珐琅器》, 文物出版社,1996 年版,图 261。

336. 朱家溍选编:《养心殿造办处史料辑览》第一辑,紫禁城出版社,2003 年版,第 160 页。"雍正七年正月二十九日……达赖喇嘛进铜胎站佛像,交海王配紫檀木龛,供中正殿。坐像一尊、雅麻达噶一尊。"

337. 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996 年版,第 19—23 页。

338.承德市文物局编:《中国·承德避暑山庄300 年特展图录》,中国旅游出版社,2003 年版,第 142 页。

339.承德市文物局编:《中国·承德避暑山庄300 年特展图录》,中国旅游出版社,2003 年版,第 140—143 页。

究的作品，如木填黑漆描金四角重檐龛、木漆描金六角亭式佛龛、木镶嵌描金六角重檐亭式龛、紫檀木雕镶嵌冠式重檐殿式龛[340]。

清宫除大量用漆木制作佛龛外，也以之造藏传佛教法器、供器。台北故宫收藏的剔红漆佛钵和西藏布达拉宫收藏的剔红漆坛城[341]，即为少见的藏传佛教雕漆珍品。据道光二十八年《大报恩延寿寺陈设清册》记载，该寺内曾供奉有金、铜、玉、瓷、珐琅等各种材质的佛教法器、供器，其中包括"木贴金八吉祥十六件"[341]，这表明清代曾制作过木质藏传佛教供器。清宫也曾仿西藏金铜佛像制作漆木质佛像，台北故宫收藏的供于剔红亭式佛龛内的无量寿佛即为木雕金漆造像[342]。

漆木器装饰也受到藏传佛教纹饰影响，美国旧金山亚洲艺术馆收藏的剔红莲托梵文杯[图109][343]、剔红八宝番莲纹桌屏[344]的主题装饰均为清代流行的藏传佛教纹样，前者与同时期青花莲托梵文灯盏[345]的造型和纹饰如出一辙。此馆还收藏一件带有藏传佛教七珍纹的剔红春寿宝盒[图110]，盒盖面宝盆内有犀角、珊瑚等宝物，其装饰形式与前述明代瓷器上"切玛"纹有相通之处，这种装饰也见于清代贴黄竹器春字盒上[346]。

象牙雕、犀角雕、骨雕、贝壳雕、瓠器等在清代工艺美术中也占有一定比重，是宫廷工艺的重要组成部分。虽然这类工艺品在数量上远逊于前述各个品种，但是在制作上的不惜工本，较之前述工艺品种有过之而无不及。象牙雕等高档工艺品也如同金属、珐琅等其他工艺品一样，不可避免地受到藏传佛教艺术的影响。在牙雕制品中出现了专为藏传佛教佛事活动制作的供高僧佩戴的装饰品，其中有高僧佩戴的佛冠、璎珞衣、臂钏，这些特殊的佛事用品，从材料、形制到纹饰等诸多细节均仿自西藏制品，只是在加工工艺上更趋精致，局部纹饰融入了内地装饰因素。台北故宫收藏的象牙五佛冠、璎珞衣[图111][347]即为清宫制品，其中部分饰物是用洗染成牙白色的动物骨骼琢制而成。这种特殊的配饰也有完全采用动物骨骼（牛骨、驼骨）雕琢而成。由于这是藏传佛教佛事活动上喇嘛必配的饰物（也被称为骨衣、跳衣），在清代其需求

340.布达拉宫管理处：《雪域圣殿——布达拉宫》，中国旅游出版社，1996年版，第185页

341.道光二十八年的《大报恩延寿寺陈设清册》大报恩延寿寺，位于北京清漪园，万寿山之麓，即现在颐和园排云殿的前身。转引自朱家溍编著：《明清室内陈设》，紫禁城出版社，2004年版，第148页。

342.台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999年版，第114页，图32。

343.台北故宫博物院编：《海外遗珍·漆器》，台北故宫博物院，1993年版，第156页，图153。

344.台北故宫博物院编：《海外遗珍·漆器》，台北故宫博物院，1993年版，第173页，图170。

345.台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999年版，第198页，图102

346.中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集工艺美术编11竹木牙角器》，文物出版社，1988年版，第49页。该作品现藏于故宫博物院

347.台北故宫博物院编：《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999年版，第116页，图33。



[图 111] **璎珞衣** 清代 五佛冠宽 45 厘米 高 18 厘米 垂带长 38 厘米 衣宽 86 厘米 长 90 厘米 钏宽 21.5 厘米 台北故宫博物院藏

量也是相当可观的，以致于在北京出现了专门从事这类骨制品加工的行业[348]。1948 年《华北日报》报道："远在二百年以前，北平春义和骨器工厂便有大量的出品，工人在民国初年还有二百余人"[349]，不仅仅是供应北京及周边地区，也满足蒙藏地区寺院所需。

嘎布拉碗这种特殊的骨制品在清代宫廷也有制作，据造办处档案记载，珐琅作于雍正八年(1730 年)、九年均制作过珐琅嘎布拉碗。[350]雍正九年制作的嘎布拉碗竟有九件之多，表明这时期清宫用于供设和赏赐的嘎布拉碗为数不少。西藏的嘎布拉碗采用人头颅骨制成，大多以金、银、铜、铁包镶，并配以雕镂精细的碗盖和碗托，这类制品被贡入清廷，致使清宫对之加以仿造，并且以珐琅材料取代惯常采用的铜鎏金材料加工碗盖和碗托，雍正年间所制的嘎布拉碗是否传世，尚未可知。但是在辽宁省博物馆收藏有清代烧蓝嘎布拉碗[351]，据此对当时珐琅嘎布拉碗的形态不难想见。

清宫造办处也以象牙制作多穆壶、佛像及各式藏传佛教法器、供器的局部配饰，前述巴苓配饰的三角形饰物即为牙雕饰品。乾隆时期还流行以各种颜色涂染象牙，北京故宫收藏的象牙镂空八瓣式盒[352]为清中期牙雕中的珍品，它即是采用透雕、浮雕、染色相结合的技法加工而成。盒盖面中心饰五蝠捧寿，外环绕八吉祥

348《北平市各种手工艺业介绍》(民国三十八年三月二十日)，《华北日报》于 1948 年 10 月连载文章。收录于北京档案馆，全宗号:4—2—27，卷名《特种手工艺基本情况(1949 年)》，北京市人民政府财政经济委员会贸易合作类(1949 年 3 月 21 日)。

349.同上。

350. 朱家溍选编:《养心殿造办处史料辑览》第一辑，紫禁城出版社，2003 年版，第 195 页，"(雍正八年珐琅作)本年活计尚有：……珐琅噶布拉碗一份、八供一份。"第 208 页，"(雍正九年珐琅作)本年活计尚有：……珐琅杵一件……珐琅噶布拉碗八件、供酒噶布拉一件……"

351.辽宁省博物馆编:《佛陀之光——辽宁佛教文物精品展》展览推介，第 16 页。这件器物很有可能是来自沈阳故宫及附近其他的皇家寺院。

352. 故宫博物院编:《故宫雕刻珍粹》，紫禁城出版社，2004 年版，第 172 页，图 128。

353. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院，1999 年版，第 156 页，图 66。

354. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，1999 年版，第 154 页，图 65。


[图 112] 梵文海螺 清乾隆 长 15.5 厘米 宽 13.9 厘米 台北故宫博物院藏


[图 113] 镀金镶银翅海螺 清乾隆 长 18.9 厘米 宽 9.4 厘米 台北故宫博物院藏


[图 113] 镀金镶银翅海螺（镀金面）清乾隆 长 18.9 厘米 宽 9.4 厘米 台北故宫博物院藏

纹，盖壁则镂刻山水、楼阁、人物故事图。这件作品集藏传佛教纹饰与内地传统绘画式纹样、吉祥图案于一身，是汉藏艺术融合的又一例证。

清廷对海螺的艺术加工颇为考究，既有对螺体表面进行雕刻，饰以佛像、梵文、八吉祥等藏传佛教纹饰，又有以金、银或铜镀金包、镶，甚至以硕大的金属片嵌饰于螺身，制成带翅海螺。前者如台北故宫所藏带“乾隆年制”梵文海螺[图 112][353]、雕七佛海螺[354]，后者如台北故宫所藏带汉满蒙藏四体文款“大清乾隆年制”的镀金镶银翅海螺[图 113][355]，这件汉藏合璧的海螺，装饰之繁缛瑰丽，可谓登峰造极。

七、藏传佛教艺术对内地佛经装潢等艺术的影响

清代亦如元明两朝，通过朝贡等方式，大量藏传佛教佛经被传入内地。传入的数量较之元明两朝有增无减，其中有不少入贡清廷的佛经传世。文献中也屡见西藏向清廷进献经书的记载。因此清代宫廷在制作用于供奉、诵读及赏赐的藏传佛教佛经，也不可避免地吸收了来自西藏的藏传佛教经书的装潢样式。清代宫廷藏传佛教经书装潢，集中体现了清代工艺美术汉藏合璧的艺术特征。其中一部分采用藏式贝叶夹装样式，如康熙三十八年（1699 年）制作的《甘珠尔》经，经页版式设计与萨迦寺所藏的元代经书[356]相仿，中心书写文字，两端绘制佛像，经页插图彩绘十分精细。康熙时期制作的藏文佛经《圣妙金光明自在王大乘经》和《圣贤劫大乘经》，是传世清代藏传佛教经书中在装潢上最为不同凡响的作品之一，二者均为泥金写本，形制、尺度之大，为乾隆时期《甘珠尔》所不能及。这类佛经除了显示康熙朝对藏传佛教的格外尊崇外，也体现了这一时期宫廷装潢工艺的辉煌成就。从上下护经板的雕刻，到经文的书写、插图的绘制，集雕刻、绘画、书法、工艺于一体，是中国古代书籍装潢中不可多得的宏篇巨制。

泥金写本《甘珠尔》



[图 114] 泥金写本《甘珠尔》 清乾隆 长 75 厘米 宽 28.5 厘米 北京故宫博物院藏

乾隆朝藏传佛教佛经制作较之康熙朝更为兴盛，其装潢更加考究、作风更为奢华，如乾隆泥金写本《甘珠尔》[图 114][357]，是乾隆三十五年(1771 年)乾隆帝为祝颂其生母崇庆皇太后八旬万寿而特别颁旨制作的。这部佛经较之康熙时期的《甘珠尔》经，更具有汉藏相融合的艺术特征，将内地的装潢艺术常用的丝织材料与藏族贝叶夹式佛经相结合。在经书外表以丝织经袱包

355. 台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》，台北故宫博物院出版，1999 年版，第 150 页，图 62。

356. 李冀诚:《雪域名寺萨迦寺》，中国藏学出版社，2006 年版，第 143 页，《松赞干布传》图。

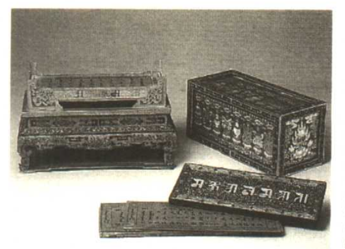
裹，外以丝带缠绕；上下护经板各有内外两层，内层护经板覆以丝织经帘和五彩丝绸，这样使佛经倍加富丽堂皇。乾隆三十八年（1773 年），皇帝钦命章嘉呼图克图刊印的满文《大藏经》也是采用这种装帧形式。

乾隆时期还有很大一部分佛经装潢形式与前述藏传佛教装帧形式有别，更富有创新，采用不同于藏族佛经的新形式，如《文殊师利赞》、《长寿佛经》、《文殊师利菩萨赞佛法身礼经》、《无量寿佛经》等[358]。这类经书在保留了贝叶夹装的基本形制的基础上，吸收了汉族传统装潢盒、匣包装的做法，将贝叶夹装佛经置于用金属、珐琅、玻璃、檀香木、青金石等材料精心制作的盒、匣内，有的盒底部还承以须弥座，盒及底座的装饰加工十分考究，往往镶嵌各类宝石，彩绘、雕刻精细的纹饰，使经书装潢达到了无以复加的奢华程度。如北京故宫所藏的《文殊师利菩萨赞佛法身礼经》[图 115][359]。在贝叶经外罩以嵌玻璃彩绘盖盒，玻璃和内衬纸上彩绘八吉祥及蝙蝠纹，这是典型的藏传佛教纹饰与象征福寿的吉祥图案结合的装饰，底部须弥座以松石、青金石、珊瑚等宝石嵌饰。这类经过特殊装潢加工的佛经，既显示了清廷对佛经装潢的重视，又反映了清代宫廷工艺特有的表现技艺，客观上更好地起到了对书

357. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，图 84。

358. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，图 87、88、89、90。

359. 故宫博物院编：《清代宫廷包装艺术》，紫禁城出版社，2002 年版，第 178 页，图 76。



铜鎏金嵌玻璃彩绘《文殊师利菩萨赞佛法身礼经》



[图 115] 铜鎏金嵌玻璃彩绘《文殊师利菩萨赞佛法身礼经》盖盒 清乾隆 长 23.5 厘米 宽 12 厘米 高 19.5 厘米 北京故宫博物院藏

籍的保护作用，其陈设效果较之前述《甘珠尔》经尤佳。另有一部分宫廷佛教经书，主要采用汉式装潢，而在局部吸收了藏籍装潢的手法，如《大乘显识经》为汉地传统的经折装，而经书上下有藏式护经板；此外，藏文《金刚经》、《七世如来前生祈愿分别大乘经》等[360]，经页的开本一改经页窄长的贝叶经式，而变为与册页尺度相仿佛的内地书页样式，佛经外以黄织金包袱保护，置于金漆盒中。

上述佛经装潢考究，更注重装饰效果，而乾隆时期也大量刻印适于诵读的佛经，这类经书的装潢，更注重便携、实用，但仍不失华贵，如乾隆时期的《白伞盖仪轨经》[361]，书页开本如贝叶装形式，层层叠放，上下无夹经板，而仅用黄色丝织经袱包裹。这些不拘一格的经书装潢，均是汉藏艺术融合结出的硕果。

清代书籍用料十分考究，往往采用不同色泽、质地的纸，除常用的白纸外，磁青纸的使用十分普遍，这也应是受到藏族泥金书佛经的影响。这一时期还继承唐以来的传统，对纸进行特殊的装饰加工，金银花笺是其中最为华贵的品种，在这类笺纸的装饰中也可以发现八吉祥纹样。

清代建筑装饰也同样受到藏传佛教艺术的影响，清代建筑彩画除明代常见的藏传佛教纹样外，还流行八吉祥、喷焰摩尼（火焰三宝珠）纹、祥云宝杵纹、朗久旺丹（十相自在图）[362]等。如乾隆年间由雍正帝龙潜时的宝邸改建的喇嘛庙雍和宫即存有大量受藏传佛教影响的建筑彩画[363]。此外石雕、砖雕以及园林地面甬路装饰上都可以发现诸如三宝珠、八吉祥、宝杵等纹样，其分布地域甚广，近在京畿，远至河州（临夏）[图 116][364]。

通过以上对清代汉藏工艺美术交流的简要论述，可以看出，清代汉藏艺术的相互影响、相互渗透，在不同的艺术领域及社会各个层面上，均得到了反映，其影响的广度和深度远远超过元、明两代。由汉藏工艺品所体现出来的汉藏文化艺术的融合，有力地说明清代汉藏文化艺术水乳交融，存在着你中有我、我中有你、难

360. 故宫博物院编：《清宫藏传佛教文物》，紫禁城出版社，1998 年版，图 82

361. 翁连溪编著：《清代宫廷刻书》，紫禁城出版社，2001 年版，第 28 页

362. 马瑞田著：《中国古建彩画》，文物出版社，1996 年版，图 124、155、156

363. 马瑞田著：《中国古建彩画》，文物出版社，1996 年版

364. 中国艺术研究院《中国建筑艺术史》编写组编：《中国建筑艺术史》，文物出版社，1999 年版，图 10—41、10—42、10—125、10—166、10—167、10—224



［图 116］ 河州砖雕——兰州白衣寺多子塔砖雕 清代

分难解的密切联系。

西藏艺术中所具有的内地艺术色彩和内地艺术中表现出的西藏艺术因素，表明清代汉藏民族在政治、经济上的联系全面加强后，彼此文化上的认同感也得到更进一步的增强。藏族人民喜爱龙凤牡丹，汉族人民喜爱吉祥八宝，正是这种文化认同感的具体表征，并非无足轻重的细节末端。通过研究与汉藏人民的衣食住行用相关的工艺美术，才能更深入地了解汉、藏文化艺术在祖国不同地域广大的民众中的认知和认同情况。因为，贴近民生的艺术，犹如人类无文字阶段的图像，最真切地反映了人的基本情感和理念。深入民间，融入到人的日常生活中的工艺美术，更能获得长久的生命力，这也为清代以后的历史发展所证实。总之，清代汉藏工艺美术之间的双向交流，既是西藏与祖国内地之间政治、经济、文化往来中的一项重要内容，又在促进汉藏民族团结、融合的历史进程中起到了不可低估的重要作用。

结语

一

汉藏工艺美术交流，自唐代以来持续不断，但各个历史时期汉藏工艺美术交流的状况各不相同，为了便于总体把握各个时期汉藏工艺美术交流的基本特征，笔者将汉藏工艺美术交流分为以下几个时期，并加以总结。

1. 勃兴期

这是自初唐即开始兴起，延续至晚唐时期的汉藏艺术交流的第一个重要历史阶段。唐与吐蕃的工艺品通过和亲、通使、互市等途径相互流传、相互影响。正如唐人所言，"金玉绮绣，问遗往来"，在唐蕃古道上，丝绸、金银器、玉器等内地工艺品大量输入吐蕃，吐蕃王朝的金银器、毛织品等也相继传入内地，揭开了汉藏工艺美术交流的序幕，后世正是在唐朝奠定的基础上续写汉藏工艺美术交流的新篇章。这一时期也是跨越青藏高原的丝绸之路(也称茶叶之路)开始形成并且一度十分兴盛的时期，它对唐代及后世汉藏工艺美术交流产生了深远影响。

2. 衍生期

唐以后，宋、辽、西夏政权均与吐蕃部落首领及卫藏地区藏传佛教势力发生直接或间接的联系，这促使汉藏工艺美术交流通过宋朝与吐蕃部落首领之间的往来及茶马贸易等方式得以延续，也迂回曲折地经由辽、金、西夏统治集团与藏区势力之间的往来等渠道进行。这样导致内地的丝绸、瓷器和藏区的金银器、毛织品等汉藏工艺品相互流传，使汉藏艺术交流呈现多元化的格局，并衍生出不同风格的汉藏艺术的作品。这在内地的丝绸、金属工艺品、佛塔和西藏的寺院壁画、雕塑等艺术品上留下了清晰的印迹。

3. 繁荣期

元代西藏与内地在政治上的统一，将汉藏民族更加紧密地联系在一起，使汉藏

工艺美术交流得到全面的推进，出现了空前繁荣的局面。元代内地几乎所有的重要工艺品种，包括丝绸、瓷器、金银器、玉器、漆木器以及象牙、海螺、珍珠、各种宝石等均被输入雪域，其品种之多、数量之大达到了前所未有的程度。这极大地促进了藏族社会的进步，推动了汉藏文化艺术交流走向深入。与此同时，藏传佛教艺术在内地广为流传，内地工艺美术也如同建筑、雕塑、绘画一样受到藏传佛教艺术的显著影响。自此，藏族艺术被融入到中华民族的主流艺术之中，丝绸、瓷器等内地工艺品使藏族艺术在更广大的区域内传播，甚至通过外销传向海外。

4. 圆融期

明代除继承元代的传统，继续大规模地将内地工艺品通过赏赐、贸易等途径输入西藏及其他藏区外，还不断召请藏传佛教各教派领袖至内地朝觐，因此使汉藏民族感情得到进一步的巩固，汉藏文化艺术交流更加深入。永乐、宣德时期将汉藏文化艺术交流推向新的高峰，这一时期输入藏区的丝绸、瓷器、金银铜器等宫廷工艺品将内地工艺文化与藏传佛教艺术和谐地统一于一体，鲜明地体现了汉藏艺术融合的特征，垂范后世。这一时期藏传佛教艺术经过前两个阶段对内地文化艺术的消化、吸收，开始形成了自身的风格特点，焕发出了前所未有的光彩。应当说，明代汉藏工艺美术交流圆融无碍，在艺术上进入佳境，是汉藏文化艺术交流的黄金时代。

5. 鼎盛期

清代在对西藏政治、军事统治进一步加强，以及汉藏经济、文化联系更加紧密的前提下，汉藏工艺美术交流在广度和深度上得到了全面提升。清帝国正处于强盛阶段的康熙、雍正、乾隆三朝，工艺美术得到全面的发展。清廷源源不断的将宫廷生产的高档工艺品赏赐藏传佛教上层人物，其品种、数量与元明两朝相比，有过之而无不及；除原有品种外，珐琅、玻璃及鼻烟壶、钟表一类前朝罕有的工艺品也落户雪域；其花样翻新，穷工极巧，更是此前各朝难以企及。同时，也有数目可观的藏传佛教艺术品被贡入清廷，通

过民间贸易相互流传的汉藏工艺品也显著增加。事实证明,这一时期西藏和内地无论是在物质生活,还是文化生活方面,均相互影响,相互渗透。清代工艺美术在汉藏文化艺术交流史上,留下了无法抹去的浓墨重彩。

需要着重指出的是,汉藏工艺美术交流是一个渐进的过程,而不是完全依赖政治力量一蹴而就的。它带动了汉藏文化艺术交流不断走向深入,也见证了汉藏民族交往与融合的历史。

二

在西藏和内地保存的数量可观的唐以来各个时期的汉藏工艺品,不仅印证了汉藏文化艺术交流的历史,弥补了文献记载的遗漏和不足(尤其是宋、辽、金、西夏时期),清晰而生动地"勾画"了汉藏文化艺术交流的历史轨迹,写下了辉煌的篇章;而且雄辩地说明了西藏的区域性文明是中华文明的重要组成部分,西藏与内地无论是在物质生活,还是文化生活方面都存在千丝万缕的联系。

自唐以来,汉藏文化艺术交流一直是双向进行的,这在工艺美术方面表现得尤为突出。仅就内地工艺美术对西藏及其他藏区输入及其影响而言,主要体现在以下几方面:

1. 首先对改善藏族人民的物质生活起到了重要作用,涉及到了衣、食、住、行、用各个方面。

(1)内地丝绸自吐蕃王朝时代输入西藏,就开始改变了藏族上层人物服饰用料,吐蕃赞普"释毡裘,袭纨绮"是内地丝绸影响藏族服饰最为生动的写照。自唐至清,丝绸一直是藏族上层人物主要的服饰用料,也成为其身份地位的重要标志,甚至富有的商人、农民也能穿着丝绸服饰,这在米拉日巴时代就已实现。元明清时期,随着输入西藏的丝绸数量的增加,丝绸服饰也被普及到更广大的阶层。此外,明清时期也有不少棉织品输入藏区,也成为藏族服饰用料的重要补充。

(2)与饮食直接相关的内地金银器、铜器、瓷器、漆木器、玉石器、珐琅器、玻璃器以及象牙、犀角、玳瑁等制品先后输入藏区,其中包括炊具、餐具、茶具、酒具等,在这些种类繁多的内地工艺品中,以瓷器对藏族人民饮食生活的影响最为显著,它与饮茶习俗在藏族社会的流行息息相关,瓷器被藏族人视为最好的饮茶器具,并且出现了用于保护瓷碗的碗套,它成为藏族独具特色的工艺品,在《汉藏史籍》中还出现了专门论述碗的章节。清代内地瓷器已普及到藏族民众之中,成为民间贸易的重要

物品，甚至在民间文学中得到反映。

（3）影响人的居住空间、居住条件、居住环境的因素有很多，除了建筑本身之外，还包括与建筑相配套的家具、陈设等各种物品。元明清文献中均有不同材质家具输入西藏的记载，包括漆木、金属等制品。此外更有大批量的丝绸被用于制作上层人物的居室实用品及装饰品，如被褥、坐垫、靠背、帷幔、天花、华盖等，这部分内地工艺品对于改善藏族上层人物的居住条件、美化居住环境起到了不可忽视的作用。

（4）与藏族人的交通、旅行等活动相关的器具，包括鞍具、车、轿等，其中鞍具的使用最为普遍，也倍受藏族人民的重视。元明清各朝统治者尊重藏族人的生活习俗，为满足其需求，均赏赐各种材质的鞍具，常见金、银、铜质，甚至有以玉和雕漆制成，与这类鞍具相配套的鞍垫一类物品则多以丝绸制作。此外，车、轿一类交通工具也常以丝织品制成顶棚、帷幔、坐垫等。至于与上层人物旅行活动相关的帐篷、旗帜、仪仗、华盖一类用品，也往往要用丝绸等内地物品加工，甚至有些成品直接来自内地朝廷的赏赐。

（5）除与上述衣、食、住、行相关的内地工艺品输入藏区，在满足藏族人民物质生活需求方面做出重要贡献外，还有大量生活器具也是来自内地，如文房用具、烟具、储存器具，以及刀、剑一类用品等。诸如此类生活用品涉及到不同工艺、材质，它们成为藏族上层社会日常生活的重要组成部分，对其生活质量的提高大有裨益。

2. 以上仅仅是内地工艺美术对藏族人民物质生活所产生的显著影响，事实上，藏族人民对内地工艺美术的需求在精神生活方面表现得更为突出。历史文献和传世艺术品有力地证明了藏文化是由于长期受到内地汉文化的影响，才得到发展，并形成了自身的面貌。如果离开内地文化的重要载体工艺美术的大规模输入，15至17世纪藏文化的繁荣局面是不可能出现的。

很多内地高档日用工艺品是藏族一般民众无法享有的，但广大藏族民众依然能够通过宗教活动接触、感受到内地工艺美术所

传达的文化艺术气息，这源于藏传佛教几乎是藏族的全民信仰，在藏族人民的生活中占有至高无上的地位。因而内地输入西藏的工艺品大多服务于宗教，被陈设在各地大大小小的藏传佛教寺院，名寺古刹供奉尤多，其中包括佛像、佛塔、唐卡、佛经、转经筒、佛幢、坛城、法轮、金刚铃杵、金刚橛、香炉、净水壶、藏草瓶、沐浴瓶、嘎布拉碗、嘎乌、数珠、八吉祥、七政宝等法器、供器。除此而外，还有钟、铙、钹、螺号、胫骨号、嘎布拉鼓等宗教乐器，至于佛教法会所需的仪仗及其他临时性陈设更是不胜枚举。这些纷繁多样的宗教物品采用各种不同材料和工艺制成，往往不惜工本，穷极奢华，以显示对神明的虔诚敬信。元明清三朝输入藏区的内地工艺品对于营造藏传佛教寺院的宗教气氛功不可没，甚至成为藏传佛教供设中不可或缺的组成部分。藏传佛教寺院既是宗教的神圣殿堂，也成为展示内地文化艺术的博物馆。在这种特殊的宗教氛围当中，信徒在满足其宗教情感的同时，也受到内地文化艺术潜移默化的熏陶。久之，藏族信众对藏传佛教的情感也会自然而然地转化到藏传佛教的一切物质载体上，而这其中包括各种形态的内地工艺品。仅就丝织品而言，大至寺院的天花、帷幔、唐卡，小到金奔巴瓶的瓶衣及嘎布拉鼓上的流苏，均与藏传佛教结下了不解之缘。

藏族民众除了到寺院朝圣、参加佛教法会接触到内地工艺品外，藏族的一些宗教、民俗节日，如拉萨甘丹寺的丝织唐卡节、布达拉宫的晾宝节等，也使民众能有机会目睹无数来自内地的艺术瑰宝。

因此，在藏族人民的心目中，内地工艺品也享有很高的地位，拥有丝绸、瓷器、景泰蓝等内地工艺品成为他们的精神追求和生活理想，同时也激发了他们追求美好生活的愿望，这在藏族民间诗歌及传说故事中得到了生动的反映。■人们将丝绸、瓷器等内地工艺品与吉祥美好的事物联系在一起，进而将中原汉地称作“织锦的疆土”、“织锦大地”■、“巧女织造彩缎的地方”■。由此可见，内地工艺美术输入藏区对藏族人民的精神生活所产生的巨大影响。

不仅如此，内地工艺美术还影响、渗透到了藏族人民的风俗习惯及民俗活动中，以丝绸、瓷器象征财富，以拥有丝绸、瓷器表示身份地位的高贵■。至迟在明代，珍藏和馈送丝绸、瓷器在藏区已成风尚。在宗教活动及礼尚往来中使用哈达；清代藏族上层人物佩戴荷包，互赠如意；吸闻鼻烟，珍藏、把玩鼻烟壶；在藏族的婚丧嫁娶及祭祀活动中运用丝绸、瓷器，萨迦寺至今藏有内地民间普遍供奉的神像——瓷塑福、禄、寿三星。这些习俗的出现及形成都与内地工艺美术紧密相关，内地工艺美

术在藏区的流传在一定程度上起到了移风易俗的作用。西藏部分民俗节日更是与内地工艺品的输入密不可分，甘丹寺丝织唐卡节即是一例。

大量内地工艺品输入西藏，对藏族人民审美观念的影响更为显著。内地的香炉、执壶、茶壶、葫芦瓶、盏托等为藏族工匠所借鉴，制作成汉藏合璧的金属器物；汉族的二龙戏珠、龙穿花、凤凰牡丹、莲池鸳鸯、缠枝莲、把莲、湖石花卉、花鸟、如意、太极、八卦、福寿字、团花、山水、人物故事等纹样为藏族人民喜闻乐见，被移植到不同工艺品装饰上，对绘画、雕刻、建筑艺术也产生了显著的影响，尤其是在明清藏族艺术品上表现得更为突出。与此前藏族艺术浓重的宗教色彩不同的是，这时期藏族艺术具有更加浓厚的自然气息和生活气息，唐卡、壁画及各类装饰花鸟、山水这类题材流行，色彩上一改以往的沉着浓重而趋于明快亮丽，甚至表现宗教神像时也不例外。

由于内地工艺美术数百年来在西藏及其他藏区的广为流传，自上层社会传播到各地民间，直接或间接地影响到藏族人民的物质生活及精神生活的方方面面，衣巴蜀、江浙锦缎，用景德镇瓷碗饮川茶，是元明清藏族僧俗上层实际享受的物质生活，也是广大藏族民众普遍追求的生活理想，并且在富有的民众中已得以实现。广大藏传佛教信众时常置身于由内地工艺品参与营造的宗教氛围当中，并在生活习俗和审美观念上受到内地文化的浸染。这样极大地增进了汉藏民族团结，使藏族人民"共尊中国"有了重要的物质基础和感情上的向心力。这些均与内地工艺美术的"化导"之功密不可分。

上述事实充分说明，内地工艺美术在西藏及其他藏区影响的广泛性和深刻性。还应看到的是，这种影响随着时间的推移，仍然在发挥着不可估量的作用。千百年来藏族人民因使用内地丝绸、瓷器和其他工艺品而产生的潜在的审美情感和对内地文化的亲和力，以及汉藏人民自古以来的血肉同源关系，是促使他们选择内地丝绸、瓷器和其他工艺品的重要原因。这与历史上丝绸、瓷器

1. 杨冬燕：《藏族民歌中的民俗事象透析》，《西藏艺术研究》，2004年第4期。"卫藏地方的小藏刀，中原地方的丝绸穗，如今在小伙腰间多威风""皎白的细瓷碗里盛满雪白牛奶，心意是否纯洁，请朝碗里细瞧"

2. 法王周加巷著、郭和卿译：《至尊宗喀巴大师传》，青海人民出版社，1991年版，第284、297页 "日窝格鲁派名声，三域传播如雷鸣。从印豆蔻香馥域，直至织锦大地滨。"

3. 色多·罗桑崔臣嘉措著、郭和卿译：《塔尔寺志》，青海人民出版社，1986年版，第20页。

4. 如西藏民间故事《黑面王子》中的相关描述，"可怜的螺叶公主，被迫脱去了白绸子长袍，换上一件破旧曲巴（藏袍）；结下蓝缎子的腰带，系上一条黑牦牛绳；取掉了珍珠项链，挂上一串骨头念珠。每天跟王宫的奴隶一起，干着各种各样的苦役。"选自西藏自治区群艺馆、廖东凡、次仁多吉、次仁卓嘎收集翻译，廖东凡整理：《西藏民间故事》第一集，西藏人民出版社，1983年版，第102页。

等工艺品在西藏经济生活中所起的特殊作用以及精神上的象征意义有关。藏族人民喜爱内地丝绸,既使在民国时期,由于帝国主义插手西藏事务,从经济上破坏西藏与祖国内地的联系,将大量印度及英国生产的劣质商品输入西藏,使汉藏贸易受到很大打击时,藏族人民仍从内地购进丝绸和茶叶。这除了质量原因外,感情的因素不容忽视。

民国时期西藏僧俗势力,曾通过西藏驻京机构、雍和宫、黄寺喇嘛,向内地采购丝织品,当时北京、南京等地有专门从事这方面经营的商号。南京、苏州、杭州等明清丝织生产中心仍为蒙古族、藏族人民生产传统丝织品。诸如云锦一类华贵的丝织品,在清朝覆灭后,未因失去了皇家这一主要服务对象而中止了高档品种的织造,这与蒙藏地区,主要是与藏传佛教寺院的持续需求有关。

20世纪50年代西藏和平解放前后,中央政府赠西藏地方代表和政教领袖人物的礼品,均有丝绸在内。毛泽东主席1952年8月、1953年3月两次“随函附送”十四世达赖喇嘛的礼品,除有现代的电影放映机、扩音机之类外,还有黄缎。这也是沿袭唐以来汉藏交往的传统做法,并尊重藏族的礼节习俗。

藏族人民对丝绸、瓷器的喜爱一直延续至今。他们每逢民间节日、庆典仍穿着丝绸服装,仍喜爱用内地锦缎制作传统服装,西藏日喀则、那曲、阿里等地僧俗穿着的锦缎服饰图案,仍为清代流行的云龙、团寿字、五蝠捧寿、缠枝莲纹等花纹,这类图案在氆氇、地毯等毛织品上也广泛运用。时至今日藏族人民仍保留珍藏、馈送瓷器的习俗。现代,西藏及其他藏区使用和流传的瓷器,依然大多采用饰有八吉祥纹及体现清代官窑瓷器装饰作风的龙凤、团寿字等纹样。制作、收藏、把玩鼻烟壶及吸闻鼻烟的习俗在西藏仍有遗存,鼻烟壶甚至成为西藏具有民族特色的旅游纪念品。

据此可知,内地工艺美术对西藏及其他藏区的影响至今迁延未消,这是不容忽视的现象,也是不应回避的事实,它在当代以至未来仍将发挥潜在的积极作用。

三

自唐以来,汉藏工艺美术交流一直是双向进行,当内地工艺美术传入西藏和其他藏区,对藏族人民的物质、文化生活产生重要影响的同时,藏族金银器、氆氇等工艺品也不断传入内地,增进了藏汉文化的交流、融合,为内地工艺美术注入了新的活力,使之艺术面貌更加丰富。从总体上衡量,西藏及其他藏区传入内地的工艺品品种和数量,远不及内地输入西藏及其他藏区的,它对内地艺术的影响也无法与内

地工艺美术对藏族艺术的影响相提并论。

应该看到,汉藏工艺美术交流在客观上是不平衡的。事实上,内地所受到的藏族工艺美术的影响在唐宋时期的金银器、丝绸等工艺品上得到了一定的反映,然而相对于内地工艺美术对藏族物质生活和精神生活所产生的全面而深刻的影响而言,这种影响是十分有限的。这与西藏及其他藏区和内地政治、经济、宗教、文化等方面的巨大差异有直接关系。

内地丝绸、瓷器是西藏及其他藏区无法生产的稀缺物品,输入藏区后成为上层社会的生活必需品,既具有实用价值,又有很高的艺术价值,因此其影响显而易见。而西藏及其他藏区输入内地的金银器、氆氇等工艺品并非内地没有能力生产的稀缺物品,它们大量通过朝贡传入宫廷,其政治上的象征意义大于实用价值,它在宫廷和上层社会生活中仅仅是起到了有益的补充和使物质生活更加丰富的作用。元明清三朝由西藏和其他藏区传入内地的实用工艺品在品种上没有明显的变化,然而由于内地与西藏宗教方面的紧密联系,使包括藏传佛教工艺在内的藏传佛教艺术大量传入内地,这部分藏传佛教工艺品及藏传佛教建筑、绘画、雕刻对内地艺术所产生的影响是前述藏族金银器、氆氇等实用工艺品所难以比拟的,可以说元明清时期内地工艺美术所受到的藏族艺术的影响,主要是来自藏传佛教艺术,而并非藏族实用工艺品。因藏族工艺美术尽管也卓有建树,取得了令人瞩目的成就,但无论如何无法同内地工艺美术等量齐观。如若不是与藏传佛教结缘,就很难对内地艺术产生显著的影响。因此本书元明清三朝汉藏工艺美术交流的部分,主要探讨的是藏传佛教艺术对内地工艺美术的影响■。

藏传佛教艺术对元明清三朝内地工艺美术的影响,在宫廷工艺方面表现的最为突出。首先,宫廷为满足藏传佛教寺院及各教派领袖等上层人物的需要,大量制作具有藏传佛教艺术特点的工艺品用于赏赐,如坛城、佛塔、唐卡、法轮、金刚铃杵、铙、钹、净水壶、藏草瓶、奔巴瓶、嘎布拉碗、嘎布拉鼓、数珠、转经筒、嘎乌、袈

5.[法] 大卫·妮尔著、耿昇译:《一个巴黎女子的拉萨历险记》,西藏人民出版社,1997年版,第291页。"在拉萨市场上最引人注目的商品是铝炊具,其次才是自印度、英国、日本和欧洲国家进口的劣质货。我在其他任何地方都未曾遇到过像在拉萨市场上的那样低劣的棉织品和更为粗糙的瓷器了。西藏过去与汉地非常兴旺的交易已让位于那些经印度涌入的商品。汉藏贸易受到严重遏止,基本上已不存在,唯有茶叶和丝绸例外,但仍有人在极力破坏这一切。"该书于1926年面世,这里记述的是作者20世纪20年代初期在拉萨的见闻。

6. 徐杰著:《南京云锦史》,江苏科学技术出版社,1985年版,第78页。

7. 中共中央文献研究室等编:《毛泽东西藏工作文选》,中央文献出版社、中国藏学出版社,2001年版,第86页:"随函附送十六毫米电影放映机一部[附《中国人民的胜利》、《中国人民大团结》影片各一部]、黄缎二匹,请查收。"第96页:"随函附送:扩音机两个、附带喇叭四个、电转一个、附带片子十二张、黄缎四绉、长白山人参一个、貂皮衣筒一件。"毛主席同时寄班禅的礼物与此相同,唯黄缎为三匹。

8. 张鹰主编:《服装佩饰》,重庆出版社,2001年版,第25、45、

裟、僧帽、骨衣、幡幢、仪仗等等。这类工艺品一部分仿自藏族制品，而其中更大一部分兼具汉藏两种艺术特征，尤其是在材料的选择、加工手法及艺术形式上，远较藏族制品更为丰富多彩，由于其所涉及的工艺门类十分庞杂，如丝织、瓷器、金属、珐琅、漆木、玉石、玻璃等，在客观上也对这些相关工艺门类产生了相应的影响。宫廷生产的这些藏传佛教工艺品除供赏赐之需外，也供设于宫廷佛堂及其他皇家寺院。

事实上，元明清三朝帝王大多对藏传佛教推崇有加，甚至有些帝王不论其是否完全出于政治目的，客观上对藏传佛教的虔诚敬信达到了痴迷的程度，如元世祖忽必烈、明武宗朱厚照、清高宗弘历等，这样也会对藏传佛教艺术影响力的扩大起到推波助澜的作用。一部分宫廷实用工艺品及陈设品也借鉴、吸收了藏传佛教艺术，呈现出汉藏艺术相融和的特征，被广泛服务于宫廷生活，使宫廷工艺打上了浓厚的藏传佛教艺术色彩。如僧帽壶、多穆壶、奔巴瓶、藏草瓶等藏式器型以及八吉祥、七珍、宝杵纹、七政宝、五妙欲、聚宝盆（切玛）、梵文、藏文等纹样，相继在各门类工艺上得到广泛运用。

藏传佛教艺术对内地工艺美术的影响不仅限于宫廷，也扩散到五台山、北京、沈阳、承德等内地藏传佛教传播的中心地区，以及为宫廷加工藏传佛教工艺品的产地，如元明清时期的官窑所在地景德镇及丝织生产中心四川、江浙、广东等地。由于内地各个时期政治、宗教中心及工艺美术主要产地的变化，也使得藏传佛教艺术影响的地域范围、程度有所不同，但在这些地区的工艺品上可以发现来自藏传佛教艺术影响的蛛丝马迹。

由于元明清各朝政权高度集中，帝王具有绝对的权威和巨大的影响力，其个人的趣味在很大程度上会因上行下效的作用而扩散到各地民间，各地民间工艺由于效仿宫廷工艺而间接地受到了藏传佛教艺术的影响。

上述藏传佛教艺术对内地工艺美术的影响主要是源于宗教自身的推动及宫廷工艺的垂范作用，这种影响是自上而下进行的。与此同时，藏传佛教艺术品也通过民间贸易的渠道传入内地，从唐朝时期的唐蕃互市到宋明的茶马贸易以及与使臣、僧侣往来相伴随的民间贸易，也在客观上促进了藏传佛教艺术在内地民间的流传，并产生了一定的影响。

从上述内地工艺美术受藏传佛教艺术影响的范围来看，不仅涉及宫廷及政治、宗教中心，也远传至各地民间，这些均表明藏族艺术对内地工艺美术影响的广泛性。除对宫廷以及民间工艺的造型、装饰、加工手法造成影响外，对内地部分工艺品

53、95、125、128等页。

9. 袁姝丽:《川西康巴藏族染织装饰纹样的分类及审美价值》,《西南民族大学学报·人文社科版》,2004年5月

10.笔者数年前曾得到过藏族朋友馈赠的八吉祥纹细瓷碗及藏刀等礼物。

11.有关藏传佛教艺术对内地建筑、雕刻、绘画的影响已有很多学者论及,不是本书所要涉猎的。

种的产生、发展及繁荣也具有一定的影响力。如南宋茶马司锦院品种增多、生产繁盛,均与为满足藏族所需直接相关;清代骨雕业的形成,也与藏传佛教对骨衣之类骨制品的需求密不可分;清末民国时期,南京云锦业也因藏传佛教寺院需求未曾中断生产,而使传统品种的织造得以延续,客观上也对传统工艺的承传起到了保护作用。

不仅如此,藏族艺术还对内地人民的审美观念也产生了一定的影响。自宋代起,含藏族七珍形象的杂宝纹的流行,以及在元明清工艺品上频频出现的八吉祥纹,均已摆脱宗教意味而融入到几乎所有门类的工艺品装饰上,被内地广大民众作为表达追求美好生活愿望的吉祥图案,并渗透到民俗活动中,其影响在现代生活中也得到反映。脱胎于八吉祥中盘长(肠、结)的中国结在当代的流行,以及被中国联通电信公司作为企业标志,均显示出藏族艺术已深深的扎根于内地民间,并融入到中华民族主流艺术之中,得到了中国各民族人民的普遍认同,至今仍焕发出独特的光彩。

综上所述,千百年来汉藏工艺美术相互流传,相互影响,在汉藏文化艺术交流中发挥了不可取代的作用,在汉藏民族间搭起了文化艺术交流的桥梁,起到维系汉藏民族情感纽带的作用,使汉、藏及满、蒙古等民族"共尊中国"有了共同的物质基础和情感基础,对此应有足够的认识。漠视这一点将导致对汉藏文化艺术交流认识的片面与不足,也不利于深刻揭示汉藏民族文化艺术的内在联系。应当看到,正是由于汉藏工艺美术交流对丰富和发展中华文化做出了不可磨灭的贡献,并且对汉藏民族的物质生活和精神生活均产生了显著影响,才使得中华文化能够成为汉、藏、满、蒙古等各族人民共同的财富和精神家园。

征引文献

◎ 苏晋仁等校证:《册府元龟吐蕃史料校证》,四川民族出版社,1981 年版。

◎ 范学宗、王纯洁编:《全唐文全唐诗吐蕃史料》,西藏人民出版社,1988 年版。

◎ 欧阳修、宋祁撰:《新唐书·吐蕃传》,中华书局,1975 年版。

◎ (元)脱脱撰:《宋史·吐蕃传》,中华书局,2000 年版。

◎ (明)宋镰等撰:《元史·释老传》,中华书局,1976 年版。

◎ 《元典章》,中国书店,1990 年版。

◎ 黄时鉴点校:《通制条格》,浙江古籍出版社,1986 年版。

◎ 黄宾虹、邓实编,(元)费著:《蜀锦谱》,北京古籍出版社,1998 年版。

◎ (明)文震亨著、陈植校注、杨超伯校订:《长物志校注》,江苏科学技术出版社,1984 年版。

◎ 中国藏学研究中心、中国第一历史档案馆等合编:《元以来西藏地方与中央政府关系档案史料汇编》,中国藏学出版社,1994 年版。

◎ 《西藏研究》编辑部编辑:《明实录藏族史料》,西藏人民出版社,1981 年版。

◎ 《西藏研究》编辑部编辑:《清实录藏族史料》,西藏人民出版社,1982 年版。

◎ 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《六世班禅朝觐档案选编》,中国藏学出版社,1996 年版。

◎ 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《清初五世达赖喇嘛档案史料选编》,中国藏学出版社,1998 年版。

◎ 中国第一历史档案馆、中国藏学研究中心合编:《清末十三世达赖喇嘛档案史料选编》,中国藏学出版社,2002 年版。

◎ 张其勤稿、吴丰培增辑:《清代藏事辑要》,西藏人民出版社,1983 年版。

◎ 吴丰培辑:《清代藏事奏牍》,中国藏学出版社,1994 年版。

◎ 吴丰培编:《景纹驻藏奏稿》,四川民族出版社,1986 年版。

◎ 天台野叟著、许朝元点校:《大清见闻录》,中州古籍出版社,2000 年版。

◎ 中共中央文献研究室等编:《毛泽东西藏工作文选》,中央文献出版社、中国藏

学出版社,2001 年版。

◎ 黄布凡、马德:《敦煌藏文吐蕃史文献》,甘肃教育出版社,2000 年版。

◎ 阿旺贡噶索南著、陈庆英等译:《萨迦世系史》,西藏人民出版社,1989 年版。

◎ 达仓宗巴·班觉桑布著、陈庆英译:《汉藏史集》,西藏人民出版社,1986 年版。

◎ 蔡巴·贡噶多吉著,东嘎·洛桑赤烈校注,陈庆英、周润年译:《红史》,西藏人民出版社,1988 年版。

◎ 廓诺·迅鲁伯著、郭和卿译:《青史》,西藏人民出版社,1985 年版。

◎ 法王周加巷著、郭和卿译:《至尊宗喀巴大师传》,青海人民出版社,1988 年版。

◎ 色多·罗桑崔臣嘉措著、郭和卿译:《塔尔寺志》,青海人民出版社,1984 年版。

◎ 五世达赖喇嘛著、刘立千译:《西藏王臣记》,民族出版社,2000 年版。

◎ 觉囊达热那特著、佘万治译:《后藏志》,西藏人民出版社,1994 年版。

◎ 章嘉·若贝多杰著、蒲文成译:《七世达赖喇嘛传》,西藏人民出版社,1989 年版。

◎ 中国佛教文化研究所主编、张澄基译:《米拉日巴大师集》,民族出版社,2001 年版。

◎ 琐南坚赞著:《西藏王统世系明鉴》,《西藏地方历史资料选辑》。

◎ 洛珠加措著、俄东瓦拉译:《莲花生大师传》,青海人民出版社,1990 年版。

◎ 王尧、陈践编著:《吐蕃简牍综录》,文物出版社,1986 年版。

◎ 王尧、陈践编著:《敦煌吐蕃文书论文集》,四川民族出版社,1988 年版。

◎ 薛宗正著:《吐蕃王国的兴衰》,民族出版社,1997 年版。

◎ 邓锐龄著:《元明两代中央与西藏地方的关系》,中国藏学出版社,1989 年版。

◎ 顾祖成编著:《明清治藏史要》,西藏人民出版社,1999 年版。

◎ 尹伟先:《明代藏族史研究》,民族出版社,2000 年版。

◎ 曾国庆著:《清代藏史研究》,西藏人民出版社,1999 年版。

◎ 牙含章编著:《达赖喇嘛传》,人民出版社,1984 年版。

◎ 张羽新著:《清政府与喇嘛教》,西藏人民出版社,1988 年版。

◎ 倪建林编:《中国佛教装饰》,广西美术出版社,2000 年版。

◎ 宿白:《藏传佛教寺院考古》,文物出版社,1996 年版。

◎ 黄颢:《北京的藏族文物》,民族出版社,1993 年版。

◎ 霍巍著:《西藏西部佛教文明》,四川人民出版社,2000 年版。

◎ 张光国著:《青海藏族史》,青海民族出版社,1997 年版。

◎ **藏族简史编写组:《藏族简史》**,西藏人民出版社,1985年版。

◎ **廖东凡等收集、翻译:《西藏民间故事》第一集**,西藏人民出版社,1983年版。

◎ **廖东凡著:《雪域西藏风情录》**,西藏人民出版社,1998年版。

◎ **西藏自治区文管会编:《西藏文物集粹》**,紫禁城出版社,1992年版。

◎ **西藏自治区文管会编:《扎囊县文物志》**,内部资料,1986年印。

◎ **西藏自治区文管会编:《拉萨市文物志》**,内部资料,1985年印。

◎ **西藏自治区文管会编:《琼结县文物志》**,内部资料,1986年印。

◎ **西藏自治区文管会编:《昂仁县文物志》**,西藏人民出版社,1992年版。

◎ **索朗旺堆主编:《萨迦、谢通门县文物志》**,西藏人民出版社,1993年版。

◎ **索朗旺堆主编:《错那、隆子、加查、曲松县文物志》**,西藏人民出版社,1995年版。

◎ **索朗旺堆主编:《乃东县文物志》**,西藏自治区文管会印,1986年。

◎ **索朗旺堆主编:《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》**,西藏人民出版社,1993年版。

◎ **西藏布达拉宫管理处编:《布达拉宫》**,中国旅游出版社,2003年版。

◎ **西藏自治区文管会编:《拉萨文物志》**,内部资料,1983年印。

◎ **西藏自治区文管会编:《萨迦寺》**,文物出版社,1985年版。

◎ **李冀诚撰文,顾绶康、康松摄影:《雪域名刹萨迦寺》**,中国藏学出版社,2006年版。

◎ **李志武、刘励中编:《塔尔寺》**,文物出版社,1982年版。

◎ **朱晓明、索文清主编:《珍宝——历代中央政府册封达赖班禅历史文物历世达赖班禅敬献中央政府礼品精粹》**,朝华出版社,1999年版。

◎ **甲央、王明星主编《宝藏——中国西藏历史文物》,第一册至第五册**,朝华出版社,2000年版。

◎ **中国历史博物馆、西藏博物馆编:《金色宝藏——西藏历史文物选萃》**,中国藏学出版社,2001年版。

◎ **故宫博物院编:《清宫藏传佛教文物》**,紫禁城出版社,1998年版。

◎ **台北故宫博物院编:《皇权与佛法——藏传佛教法器特展图录》**,台北故宫博物院出版,1999年版。

◎ **上海博物馆编:《雪域藏珍——西藏文物精华》**,上海书画出版社,2001年版。

◎ 西藏自治区文管会编:《西藏文物精粹》,紫禁城出版社,1992年版。

◎ 欧朝贵、其美编著:《西藏历代藏印》,西藏人民出版社,1991年版。

◎ 布达拉宫管理处编:《雪域圣殿——布达拉宫》,中国旅游出版社,1996年版。

◎ 西藏自治区文物管理局编:《托林寺》,中国大百科全书出版社,2001年版。

◎ 格桑本、刘励中编:《唐卡艺术》,四川美术出版社,1992年版。

◎ 张鹰编:《脱模泥塑》,重庆出版社,2001年版。

◎ 陈振远编:《藏传佛教造像》,天津人民美术出版社,1995年版。

◎ 叶兆信、潘鲁生编:《佛教艺术》,轻工业出版社,2001年版。

◎ 中国历代艺术编委会编:《中国历代艺术·工艺美术编》,文物出版社,1994年版。

◎ 杨伯达主编:《中国美术全集·工艺美术编10·金属玻璃珐琅器》,文物出版社,1996年版。

◎ 中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·工艺美术编11·竹木牙角器》,文物出版社,1988年版。

◎ 罗宗真、秦浩主编:《中华文物鉴赏》,江苏教育出版社,1990年版。

◎ 王世襄著:《明式家具研究》,香港三联书店出版,1989年版。

◎ 王世襄著:《锦灰堆》卷一,生活·读书·新知三联书店,1999年版。

◎ 中国艺术研究院《中国建筑艺术史》编写组编:《中国建筑艺术史》,文物出版社,1999年版。

◎ 王家鹏:《藏传佛教图典》,文物出版社,1996年版。

◎ 马瑞田著:《中国古建彩画》,文物出版社,1999年版。

◎ 马瑞田著:《中国古建彩画艺术》,中国大百科全书出版社,2002年版。

◎ 青海省文物处、青海省考古研究所编著:《青海文物》,文物出版社,1994年版。

◎ 西藏自治区文管会编:《西藏唐卡》,文物出版社,1985年版。

◎ 西藏自治区文管会编:《西藏佛教寺院壁画艺术》,四川人民出版社,1994年版。

◎ 石守谦、葛婉章主编:《大汗的世纪——元朝时代的多元文化与艺术》,台北故宫博物院,2001年版。

◎ 陕西博物馆藏宝录编委会编:《陕西博物馆藏宝录》,上海文艺出版社,1995年版。

◎ 故宫博物院编:《故宫钟表》,紫禁城出版社,2004年版。

◎ 故宫博物院编:《光凝秋水——清宫造办处玻璃器》,紫禁城出版社,2005 年版。
◎ 故宫博物院编:《故宫雕刻珍粹》,紫禁城出版社,2004 年版。
◎ 故宫博物院编:《清代宫廷包装艺术》,紫禁城出版社,2002 年版。
◎ 中华世纪坛艺术馆、故宫博物院编:《清宫宴乐珍藏》,北京出版社,2002 年版。
◎ 承德市文物局编:《中国·承德避暑山庄 300 年特展图录》,中国旅游出版社,2003 年版。
◎ 崔学谙主编:《北京文物精粹大系·金银器卷》,北京出版社,2004 年版。
◎ 全锦云主编:《北京文物精粹大系·古钟卷》,北京出版社,1999 年版。
◎ 韩永主编:《北京文物精粹大系·石雕卷》,北京出版社,2002 年版。
◎ 于平主编:《北京文物精粹大系·玉器卷》,北京出版社,2002 年版。
◎ 黄能馥主编:《中国美术全集·织绣卷》电子版,文物出版社,1997 年。
◎ 台北故宫博物院编:《明清珐琅器展览图录》,台北故宫博物院出版,1999 年版。
◎ 台北故宫博物院编:《金铜佛教供具特展》,台北故宫博物院出版,1995 年版。
◎ 台北故宫博物院编:《海外遗珍·漆器》,台北故宫博物院出版,1993 年版。
◎ 中国西南民族学会编:《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984 年版。
◎ 吴丰培著:《西藏学研究·吴丰培专辑》,西藏人民出版社,1999 年版。
◎ 李蔚著:《简明西夏史》,人民出版社,1997 年版。
◎ 谢继胜著:《西夏藏传佛画研究》,河北人民出版社,2001 年版。
◎ 谢继胜著:《西夏藏传佛画——黑水城出土西夏唐卡研究》,河北教育出版社,2001 年版。
◎ 熊文彬著:《元代藏汉艺术交流》,河北教育出版社,2003 年版。
◎ 朱家溍选编:《养心殿造办处史料辑览》第一辑,紫禁城出版社,2003 年版。
◎ 朱家溍编著:《明清室内陈设》,紫禁城出版社,2004 年版。
◎ 田自秉、吴淑生、田青著:《中国纹样史》,高等教育出版社,2003 年版。
◎ 吴淑生、田自秉著:《中国染织史》,上海人民出版社,1986 年版。
◎ 徐仲杰著:《南京云锦史》,江苏科技出版社,1986 年版。
◎ 回顾著:《中国丝绸纹样史》,黑龙江美术出版社,1990 年版。
◎ 赵秀珍主编:《北京文物精粹大系·织绣卷》,北京出版社,2001 年版。
◎ 薛燕、吴微微编绘:《中国丝绸图案集》,中国书店出版社,1999 年版。
◎ 张云著:《丝路文化·吐蕃卷》,浙江人民出版社,1995 年版。

◎ 李福顺著:《中国美术史》,辽宁美术出版社,2000年版。

◎ 叶喆民编:《中国古陶瓷文献备考》,国家文物局扬州培训中心,1990年印。

◎ 叶喆民著:《中国陶瓷史纲要》,轻工业出版社,1989年版。

◎ 冯先铭、耿宝昌主编:《清盛世瓷器》,紫禁城出版社,1994年版。

◎ 耿宝昌著:《明清瓷器鉴定》[明代部分],中华书局[香港]有限公司,1984年版。

◎ 耿宝昌著:《明清瓷器鉴定》,紫禁城出版社,1992年版。

◎ 马希桂主编:《青花名瓷》,台北艺术图书公司,1993年版。

◎ 张浦生著:《青花瓷器鉴定》,书目文献出版社,1995年版。

◎ 尚刚著:《唐代工艺美术史》,浙江文艺出版社1998年版。

◎ 尚刚著:《元代工艺美术史》,辽宁教育出版社,1999年版。

◎ 炎黄艺术馆编:《景德镇出土元明官窑瓷器》,文物出版社,1999年版。

◎ 熊寥主编:《中国陶瓷古籍集成》,江西科学技术出版社,2000年版。

◎ 国家文物局主编:《中国文物精华大辞典·陶瓷卷》,上海辞书出版社,1994年版。

◎ 徐湖平主编:《清宫瓷器》,上海古籍出版社,1998年版。

◎ 吴晓丁编著:《美国大都会博物馆收藏中国名瓷》,天津人民美术出版社,2000年版。

◎ 首都博物馆编:《首都博物馆藏瓷选》,文物出版社,1991年版。

◎ 马希桂主编:《北京文物精粹大系·陶瓷卷》,北京出版社,2004年版。

◎ 朱裕平著:《元代青花瓷》,文汇出版社,2000年版。

◎ 张英:《元青花与五彩瓷器》,辽宁画报出版社,2000年版。

◎ 叶佩兰:《元代瓷器》,九洲图书,1998年版。

◎ 周世荣著:《海外珍瓷与海底瓷都》,湖南美术出版社,1996年版。

◎ [英]柯玫瑰著:《英国维多利亚和阿尔伯特国立博物馆藏中国清代瓷器》,广西美术出版社,1995年版。

◎ [英]哈里·加纳著,叶文程、罗立华译:《东方青花瓷器》,上海人民美术出版社,1992年版。

◎ [法]石泰安著、耿昇译:《西藏的文明》,中国藏学出版社,1999年版。

◎ [意]杜齐著、向红笳译:《西藏考古》,西藏人民出版社,1987年版。

◎ [法]海瑟·噶尔美著、熊文彬译:《早期汉藏艺术》,中国藏学出版社,1994年版。

◎ [法]大卫·妮尔著、耿昇译:《一个巴黎女子的拉萨历险记》,西藏人民出版社,1997年版。
◎ 杨树文主编:《藏族器物艺术》,南开大学出版社,1988年版。
◎ 阿旺格桑编著:《藏族装饰图案艺术》,西藏人民出版社,1999年版。
◎ 张鹰主编:《服装佩饰》,重庆出版社,2001年版。
◎ 黄能馥、陈娟娟编著:《中国服装史》,中国旅游出版社,1995年版。
◎ 李昆生编:《云南古代艺术珍品集》,云南大学出版社,1999年版。
◎ 马吉祥、阿罗·仁青杰博编著:《中国藏传佛教白描图集》,北京工艺美术出版社1999年版。
◎ 董大勇、徐信平著:《珍稀钱币鉴赏与辨伪》,百家出版社,2005年版。
◎ 郭玉海:《故宫藏镜》,紫禁城出版社,1996年版。
◎ 管维良著:《中国铜镜史》,重庆出版社,2006年版。
◎ 薛增起、薛楠:《北京的塔》,北京出版社,2003年版。
◎ 朱瑞熙等著:《宋辽西夏金社会生活史》,中国社会科学出版社,2005年版。
◎ 国家文物局主编:《2002中国重要考古发现》,文物出版社,2003年版。
◎ 中国陶瓷编委会主编:《中国陶瓷·景德镇民间青花瓷器》,上海人民美术出版社,1994年版。

本书所收录的图片,主要来自以上征引文献。笔者对图片的摄影者表示衷心感谢。他们是:宿白、严钟义、丁长征、穷达、宗同昌、王露、张丹波、刘志岗、穷达、葛宏惠、贡布、胡锤、赵山、冯辉、林傑人、马晓旋、刘明杰、孙之常、郑华、刘小放、张平、孙克让、杨树、罗扬、林京、刘丽、薛雁、吴微微、李永宪、仵君魁、何强、崔巍、崔学国、郭玉海、刘励中、刘峥、马瑞田、顾缓康、康松、王雯梅、盛黎明、杨术、陈克寅、葛宏惠、侯桂兰、霍华、徐杰、吴庆洲、张致文、林健毓、谷中秀、杨京京、祁庆国、梁刚、张京虎、王殿平、于长宝、杜殿文、刘凤珍、张连勇、韩战明、张承志、常胜凯、张肇基、姚天新、何唯良、滕艳玲、丁永革、王书德、孔群、刘士刚、刘谷子、杨国庆、杨厚礼、李国强、李恒贤、张羽、张慧、张书敏、陈美如、罗忠民、郑铭祯、赵洪山、胡悦谦、高虎、郭群、郭林福、阎新法、强超美等;还有部分摄影图片与手绘作品未能查到作者,在此深表歉意。

请摄影者和手绘图作者见到书后,与出版社或本书作者联系,出版社将根据相关规定,付予图片资料稿酬。

索　引

D

E

F

G

H

L

M

N

P

Q

S

T

W

X

Y

后记

本书是在2002年6月3日通过的博士学位论文《汉藏工艺美术交流研究》的基础上增补修订完成的。

笔者1985年—1992年就读于中央工艺美术学院，从事这一课题研究与笔者所学专业及工作、生活经历相关，在本科阶段所学专业是中国工艺美术史，硕士研究生阶段师从叶喆民先生研究中国陶瓷史。1992年7月从中央工艺美术学院毕业后进入首都师范大学从事美术史教学工作。在学习及教学工作中曾接触到有关汉藏美术交流的资料，产生了学习与研究的兴趣。1994年夏末秋初，笔者带学生赴西北考察，参观了敦煌石窟及塔尔寺、拉卜楞寺等美术遗迹，并有缘在甘南夏河参加了贡塘仓活佛举办的藏传佛教法会，身临其境，感触颇深，因而对研究藏传佛教美术及汉藏美术交流的兴趣更加浓厚。1998年9月起得以师从李福顺教授在职攻读中国美术史博士学位，即着手收集有关的资料。博士论文开题前，在征得导师的同意，并听从了他及其他先生的建议后，确定了从资料相对丰富的清代工艺美术入手研究汉藏美术交流的选题，并在2001年初以《清代汉藏工艺美术交流》为题申请了2002年北京市教委人文社会科学研究计划项目，获得批准。在进一步收集资料及写作过程中，发现研究清代汉藏工艺美术交流存在诸多问题，对一些历史现象要做出准确的阐释必须追溯至唐代。然而自唐代至清代，有关汉藏艺术交流的线索尚无人理清，因此不得不调整计划。首先，对唐代至清代汉藏工艺美术交流的总体状况加以梳理，然后着眼于在汉藏工艺美术交流中发挥过重要作用的丝绸、瓷器，进一步阐明工艺美术与汉藏文化艺术交流的紧密联系。如此调整，导致研究的范围广、牵涉的问题多、难度大，加之自身工作繁重，时间、精力有限，虽勉力为之，仍有不少力不从心处，难免顾此失彼。

时隔近四年，多种因素导致笔者不能专心致志地继续深入研究，使之在质量上有大的改观；近期对论文存在的疏漏虽然做了修订，但仍不能尽如人意。如前后各章节的分量很不平衡，前轻后重。唐宋时期的史料虽尽力搜寻，但部分内容仍觉空疏，而清代一章史料和实物遗存均较为丰富，在书中所占篇幅甚大，为了说明汉藏工艺美术交流的盛况，只好割舍细节，导致前后章节容量有较大悬殊，章节层级也不尽统一。不得已将此“砖”抛出，权且为它日面

世的“美玉”作铺垫,恳请各方专家及读者教正。

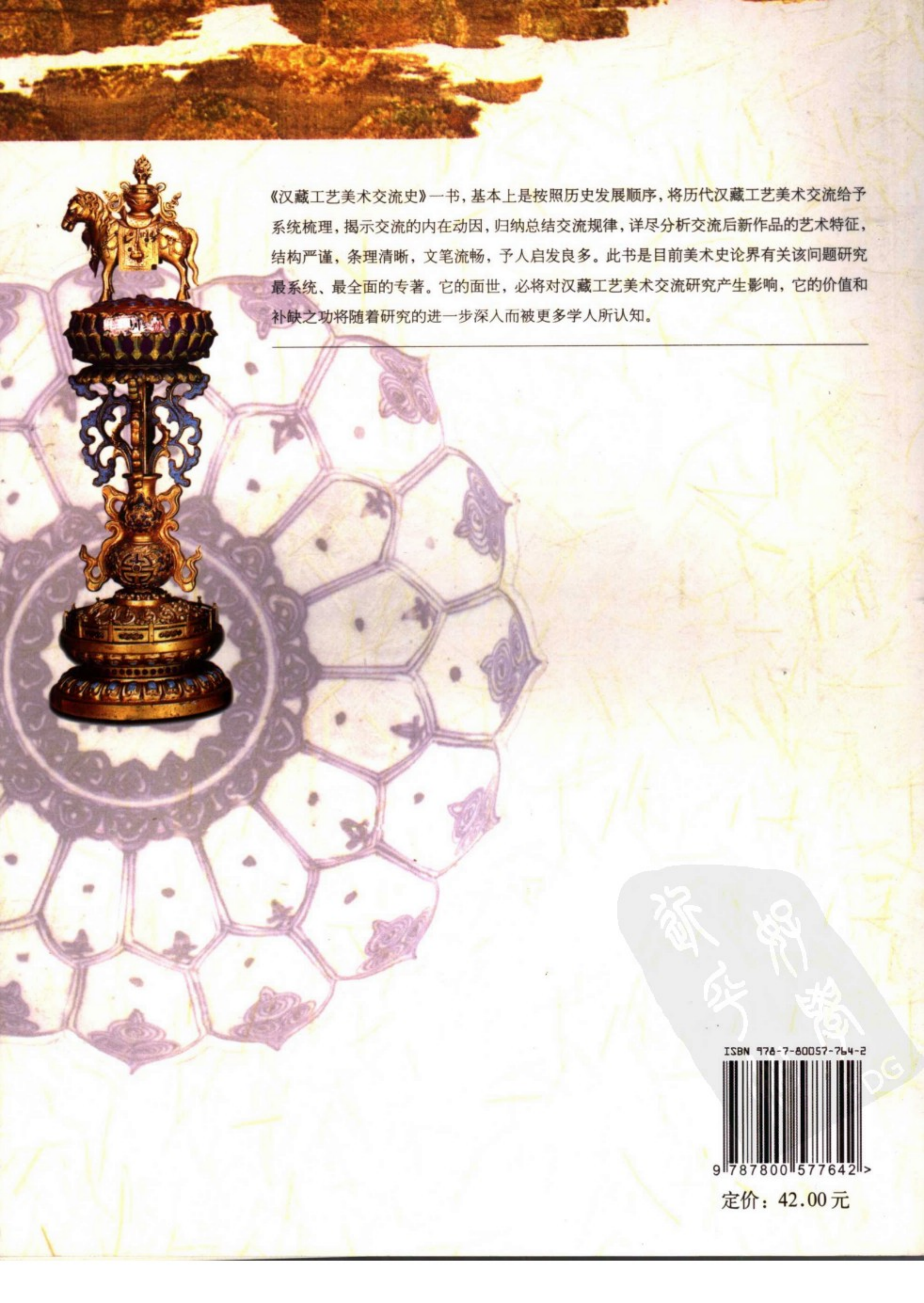
论文的主体部分是在李福顺导师的悉心指导下完成的,他的宽容与鼓励是促使笔者坚持从事这项研究的重要原因之一。论文答辩委员会成员陈庆英、薛永年、罗世平、刘守安、常瑞伦等先生,对论文提出了宝贵的批评和建议,对此后的修改大有助益,在此对各位学者表示由衷的感谢。同时,还要感谢多年来曾指导、关心、帮助过我的老师、同事和朋友们,我所得到的哪怕仅是只言片语的点醒与关切都令我感念至今,恕不一一细述。

必须要提及的是,自 1996 至 2003 年,我家住中国藏学研究中心,置身于汉、藏、满、蒙古等多民族和谐共处的大家庭中,时常受到藏族文化的熏陶,藏族的风俗民情也潜移默化地影响我, 对我从事汉藏工艺美术的研究不无启迪。在此期间,我曾得到不少藏学研究中心朋友们的帮助,其中藏族朋友多吉玉珍给予我及家人的帮助尤多。她不只是为我借阅资料,更给予我儿子以慈母般的关爱,儿子至今仍如幼儿时那般称呼她“阿妈”。我愿将这本主要在藏学研究中心写成的《汉藏工艺美术交流史》作为那段艰辛而又温馨岁月的纪念,也成为我们这两个汉藏家庭友情的见证。借此机缘,郑重地向玉珍及其他藏学研究中心的朋友们表示感谢,这其中包括在生活不堪承受之重时,支持我完成学业的我的爱人徐绍强博士。

最后要特别感谢支持、促成本书出版的陈庆英先生、谢继胜博士,以及为本书出版付出辛劳的中国藏学出版社的领导、编辑、美术设计等。我的导师叶喆民先生为本书题写书名,李福顺先生为本书作序,首都师范大学美术学院尹方老师和中国藏学研究中心的永巴女士在借阅资料方面为我提供了诸多便利,我的同门学友王艳云、张澎、英帆以及我的研究生杨鸿蛟、奇洁等曾帮助我做文字校对、图片扫描、资料辑录等工作,在此也对他们表示衷心的感谢。

愿以此书奉献给为汉藏文化艺术交流付出辛勤汗水的志士仁人,特别是那些平凡而又伟大的能工巧匠们。

2006 年 3 月于首都师范大学花园村校区



《汉藏工艺美术交流史》一书，基本上是按照历史发展顺序，将历代汉藏工艺美术交流给予系统梳理，揭示交流的内在动因，归纳总结交流规律，详尽分析交流后新作品的艺术特征，结构严谨，条理清晰，文笔流畅，予人启发良多。此书是目前美术史论界有关该问题研究最系统、最全面的专著。它的面世，必将对汉藏工艺美术交流研究产生影响，它的价值和补缺之功将随着研究的进一步深入而被更多学人所认知。

ISBN 978-7-80057-764-2

9 787800 577642 >

定价：42.00元